

Vibraton merkitys viulunsoitossa barokista nykyaikaan

Ville Hellsten

Opinnäytetyö
Toukokuu 2019
Kulttuuriala
Musiikkipedagogi (AMK), musiikin koulutusohjelma

Tekijä(t) Hellsten, Ville	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä 24.5.2019
	Sivumäärä 48	Julkaisun kieli suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Vibraton merkitys viulunsoitossa barokista nykyaikaan		
Tutkinto-ohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) Ritva Valoranta		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Mikä on vibraton merkitys ilmaisussa? Miten musiikin eri aikakaudet vaikuttavat vibraton käyttöön? Voiko vibraton käyttöä tulkinnessa opettaa? Opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia vibraton käyttöä tulkinnessa barokista nykyaikaan viulunsoiton näkökulmasta. Tavoitteena oli kerätä selkeitä ohjeita vibraton käyttöpaikoista ja selvittää, millaisten tunteiden välittämiseen sitä voi käyttää.</p> <p>Teemahaastattelujen avulla selvitettiin kokeneiden viulupedagogien ja orkesterimuusikoiden käsityksiä vibratosta. Osa kysymyksistä viittasi suoraan teoriaosassa ilmenneisiin väitteisiin. Haastatteluissa kerätyt ajatukset vibratosta vertailtiin teorian tietoon, jotta saatiin selville muutokset suhtautumisessa vibraton käyttöön eri aikakausien musiikissa. Nykyaikaista vibraton käyttöä käsiteltiin teoriaosassa merkittävien viulupedagogien kannalta. Haastatteluissa keskityttiin 2000-luvulla sävelletyn musiikin rajuihin tehokeinoihin ja merkintätapoihin.</p> <p>Tutkimuksessa ilmeni, että päätoimiset opettajat käyttivät harkitummin vibratoa kuin orkesterimuusikot. Haastateltavien kuvauksissa oli kuitenkin paljon yhteneväisyyksiä eri aikakausien välisissä eroissa. Merkittävimmät syyt vibraton suosion kasvuun olivat viulun tukien ja teräskielien yleistyminen. Vibraton opettaminen osana tulkintaa koettiin tärkeäksi.</p> <p>Vibraton merkitys oli barokin ja klassismin aikana melko vähäinen ja sitä käytettiin tehokeinona tarkasti harkituissa paikoissa. Romantiikan aikana vibraton merkitys yleisesti ottaen kasvoi, mutta mielipiteitä käytön runsaudesta oli sekä puolesta että vastaan. Romantiikkaan liitetty jatkuva vibrato yleistyi vasta 1900-luvulla. Teoria ja tutkimustulokset tukevat toisiaan.</p>		
Avainsanat (asiasanat) vibrato, viulu, barokki, klassismi, romantiikka, nykyaika		

Author(s) Hellsten, Ville	Type of publication Bachelor's thesis	Date 24.5.2019
		Language of publication: Finnish
	Number of pages 48	Permission for web publication: x
Title of publication The significance of vibrato in violin playing from baroque to modern age		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Valoranta, Ritva		
Assigned by		
Abstract <p>What is the significance of the vibrato in expression? How do the different eras of classical music affect the use of the vibrato? Can the use of the vibrato in expression be taught? The purpose of the thesis was to study the use of the vibrato in expression from the Baroque era to the modern times from the perspective of the violin. The aim was to collect clear instructions on when to use the vibrato and to examine what kinds of emotions can be communicated by using it.</p> <p>Theme interviews were conducted on the ideas of experienced violin pedagogues and orchestral musicians about the vibrato. A few of the questions referred directly to the arguments presented in the theory part of the thesis. The ideas collected in the interviews were compared to theory articles in order to determine the changes in attitudes towards using the vibrato during different musical eras. The modern vibrato was studied in the theory chapter from point of view of distinguished violin pedagogues. The interviews focused on the violent effects and notation in the 21st century music.</p> <p>The results revealed that full-time teachers used the vibrato more deliberately than orchestral musicians. However, the interviewees described the differences between different musical eras in relatively similar ways. The biggest reason for the vibrato's growing popularity was the fact that violin supports and steel strings had become more common. Teaching the vibrato as part of the expression was considered important.</p> <p>The significance of the vibrato was quite small during the Baroque and Classicism eras, and it was used as an effect with strict consideration. During Romanticism, the significance of the vibrato increased in general, but there were opinions both in favour of and against its plentiful use. The continuous vibrato associated with Romanticism did not become common until the 20th century. The results of the interviews were compatible with the theory articles.</p>		
vibrato, violin, baroque, classicism, romanticism, modern age		

Sisältö

1	Johdanto	2
2	Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet	3
3	Vibrato	4
	3.1 Vibrato barokkimusiikissa (noin 1600-1750)	4
	3.2 Vibrato klassismin musiikissa (noin 1730-1820)	7
	3.3 Vibrato romantiikan musiikissa (noin 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle)	10
	3.4 Vibrato modernissa musiikissa (noin 1900-luvun alusta nykypäivään) .	15
4	Tutkimusmenetelmä.....	20
	4.1 Haastattelun toteutus	22
5	Haastattelujen tulokset	23
	5.1 Vibraton rooli ja merkitys ilmaisussa eri aikakausina	24
	5.2 Vibraton käyttö ja merkintä eri aikakausina	28
	5.3 Vibrato tulkinnan opetuksessa	32
6	Pohdinta.....	33
	6.1 Vibraton merkitys eri aikakausina	33
	6.2 Luotettavuuden arviointi ja jatkokehittäminen	38
	Lähteet	40
	Liitteet	42
	Liite 1 Haastattelujen kysymysrunko	42

1 Johdanto

Luin Helsingin Sanomien konserttiarvostelua Radion sinfoniaorkesterin konsertista (Isopuro, 2018), jossa Sir Roger Norrington johti Beethovenin yhdeksännen sinfonian ja Lindbergin Two Episodes -teoksen. Arvostelun lopussa oli erityisen mielenkiintoinen väliotsikko: ”Vibrato, musiikin syöpä?”. Isopuro kirjoitti, että Sir Roger Norringtonin mielestä vibrato pilaa sointujen puhtauden. Ymmärsin, että Norrington tarkoitti tällä vibraton käyttöä sinfoniaorkesterissa, jossa jousien vibrato erottuu joukosta. Norringtonin näkökulma sai minut pohtimaan, millainen merkitys vibratolla on jousisoittimien ilmaisussa.

Viulistina olin saanut paljon opetusta vibraton tekniikasta, mutta kaipasin selkeämpiä ohjeita musiikin eri aikakausien mukaiseen vibraton käyttöön. Miten vibraton merkitys ja käyttö on kehittynyt historian aikana? Milloin vibraton käyttö on perusteltua ja milloin ei? Vibraton tulkinnallinen käyttö jää opetuksessa usein jousisoittajan sisäiseksi asiaksi: sitä käytetään musiikin herättämän tunteen mukaisesti. Voiko vibraton käyttöä tulkinnassa siis opettaa?

Aiemmat tutkimukset ovat käsitelleet vibraton teknistä puolta ja erilaisia opetustapoja. Klassisen musiikin tyylikausien mukaista käyttöä on tutkittu paljon vähemmän. Suomenkielistä tutkimustietoa on hyvin niukasti. Merkittävin tutkimus on Sini Louhivuoren väitöskirja ”Viulupedagogiikan vaiheet: Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle.” Siinä vibrato on yksi osa-alue, ja sitä käsitellään eri viulupedagogien näkökulmista.

Vibrato on kehittynyt vuosisatojen aikana yksittäisestä koriste-elementistä syvällisemmäksi osaksi tunteiden ilmaisua. Siksi opinnäytetyön teoriaosassa käsitellään vibraton merkitystä ja käyttöä viulunsoitossa barokista nykyaikaan kirjallisuuden ja tutkimusten avulla. Alkuperäinen suunnitelma oli tutkia vibraton merkitystä kaikkien jousisoittimien kannalta, mutta lähdeaineiston laajuudesta johtuen tutkimus rajautui viulun vibratoon. Tutkimusosassa haastateltiin nimekkäitä viulupedagogeja ja orkesterimuusikoita vibraton käytöstä painottaen heidän henkilökohtaisia näkemyksiään. Tutkimus toteutettiin temahaastatteluna, jonka kysymykset perustuivat suoraan teoriaosasta nouseviin asioihin.

2 Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet

Vibraton opiskelu on olennainen osa viulun ja muiden jousisoittimien soittoa. Opinnäytetyön tarkoituksena on tuoda lisää tietoa vibraton käyttötavoista eri aikakausien musiikissa. Tulevana musiikkipedagogina haluan kehittää vibraton käyttöäni ja kunkin teoksen tyylin mukaista ilmaisua, jotta osaisin opettaa oppilaitani ammattimaisemmin.

Opinnäytetyön tavoitteena oli tutkia viulun vibraton käyttöä ja merkitystä tulkinnassa barokista nykyaikaan. Halusin selvittää, miten vibraton rooli on muuttunut koristeesta osaksi laajaa tunnelmaisua ja millaisissa paikoissa vibratoa voi käyttää sekä miten vibratoa merkitään nuotteihin. Halusin myös selvittää, voiko vibraton tulkinnallista käyttöä opettaa. Tutkittaviksi teemoiksi valikoituivat siis vibraton merkitys eri aikakausina (tutkimuskysymys 1), vibraton merkintä ja käyttö eri aikakausina (tutkimuskysymys 2) sekä vibraton opetus tulkinnassa (tutkimuskysymys 3). Opinnäytetyön tietoperusta koostuu kirjallisuudesta ja vibratoon liittyvistä tutkimuksista. Vibraton käytöstä ja merkityksestä löytyi hyvin paljon kirjallista tietoa erityisesti englanniksi ja saksaksi. Opinnäytetyön teoriaosuus jakautuu neljään klassisen musiikin aikakauteen: barokkiin, klassismiin, romantiikkaan ja nykyaikaan. Pyrin myös tuomaan esille historiallisesti merkittävien viulopedagogien mielipiteitä vibraton käytöstä ja merkityksestä ilmaisussa.

Vibraton historian tutkimus alkaa 1600-luvulta. Tätä aikaisemmat viulun esiasteet olivat soittotekniikaltaan ja ulkomuodoltaan niin paljon nykyaikaisesta viulusta poikkeavia, että en käsittele niitä tässä työssä lainkaan. Tutkimusosassa teen syvällisen tutkimuksen vibratosta, ja teemahaastattelun avulla tutkin nimekkäiden jousisoitinpedagogien sekä orkesterimuusikoiden näkemyksiä siitä. Aion myös tutkia, miten eri pedagogit käsittelevät vibratoa tulkinnan opettamisessa. Vibraton teknisestä opetuksesta löytyy jo jonkin verran opinnäytetöitä, joten käsittelen tekniikkaa vain poikkeustapauksissa. Tutkimuksen lähtökohtana on, että lukija hallitsee vibraton perustekniikan.

3 Vibrato

Vibrato (latinaksi *Vibrare*: ”värähdellä”) tarkoittaa äänenkorkeuden tai äänen intensiteetin säännöllistä huojuntaa. Termi vibrato vakiintui musiikissa vasta 1800-luvun puolivälissä. Sitä ennen vibratosta puhuttiin muun muassa tremolona tai italian termillä ”trillo”, joka tarkoitti rajusti aaltoilevaa dynamiikkaa. (Hauck 1975, 1).

Erilaisia vibratotyyppejä on nykypäivänä kolme: käsivarsivibrato, rannevibrato ja sormivibrato. Käsivarsivibratossa vibraton aikaansaava impulssi tulee käsivarresta. Rannevibratossa käsi liikkuu ranteesta ja käsivarsi pysyy enimmäkseen paikallaan. Sormivibrato on muita vibratolajeja kapeampi, ja siinä vibraton impulssi tulee pelkästä sormesta. Sormi liikkuu tällöin rystyisestä asti ja käsi joustaa passiivisesti mukana. (Galamian 2014, 37-41).

Monien viulupedagogien tyyli vaihteli historian aikana. Osa heistä myös sijoittuu kahden aikakauden, kuten barokin ja klassismin, väliin. Heidän ajatuksensa vibraton käytöstä vaikuttavat siihen, missä luvussa heistä puhutaan. Esimerkiksi Leopold Mozart on lähteissä merkitty barokin ajan pedagogiksi, mutta hänen opetuksensa vibratosta ovat laajassa käytössä Euroopassa klassismin aikana. On siis selkeämpää käsitellä hänet klassismin luvussa poikansa W.A. Mozartin kanssa.

3.1 Vibrato barokkimusiikissa (noin 1600-1750)

Ensimmäiset historialliset maininnat vibratosta ovat 1500-luvulta, jolloin vibratosta käytettiin termiä tremolo. Vuonna 1543 Ganassi suositteli käyttämään vibratoa musiikkiin, joka kuvaa surua ja loukkaantumista. Martin Agricola sanoi vuonna 1545, että vibrato kaunistaa melodiaa. (Neumann 2011, 25.) Jo ennen viulun keksimistä kielisoittimilla pyrittiin imitoimaan ihmislaulua käyttämällä vibratoa. Se oli myös alusta alkaen yleisesti hyväksytty koristelukeino. Viulu kehittyi lähelle nykyistä muotoaan noin 1600-luvulla. Siihen aikaan kehittynyt viulu eli nykyiseltä nimeltään barokki-viulu oli alusta alkaen tärkeä soolosoitin.

Suurimpana tekijänä viulun kehitykselle oli tarve sopraanolaulajaa imitoivalle soittimelle. Kirkko kielsi keskiajalla naisten esiintymisen oopperassa, mutta oopperoiden finaaleihin kaivattiin dramaattista ja naisellista sopraanoääntä, johon viulu sopi erinomaisesti. Oli siis luonnollista, että klassisessa laulussa tyypillisiä koristelukeinoja vaadittiin myös orkesterin soittimilta. (Hauck 1975, 2–8.) Nikolaus Harnoncourtin

(1986, 172-176) mukaan barokin aikana viulistin, kuten myös kaikkien muiden soittajien, piti ajatella musiikki ikään kuin puheena, dialogina. Barokkimusiikin soittaja siirsi kuuntelijaan jonkin tietyn tunnetilan eli affektin. 1600-luvulla retoriikka oli tavallinen kouluaine, joten puhetaidon opit siirrettiin luonnostaan musiikkiin. Vibraton pitäisi siis tukea musiikin puhetta.

Werner Hauck:n mukaan ensimmäiset viulukoulut, joissa käsiteltiin jonkin verran myös vibratoa, julkaistiin jo 1600-luvun puolivälissä. Englantilaisissa viulukouluissa vibrato neuvottiin toteuttamaan koskettamalla sormella hyvin kevyesti soivan äänen kohtaa siten, että vire ei muutu. Saksalaisissa viulukouluissa 1600-luvun lopulla vibratoa neuvottiin soittamaan kevyellä trillimäisellä liikkeellä käden pysyessä muuten paikallaan. (Hauck 1975, 9.) 1600-luvun lopulta on löydettävissä tietoa ranskalaisten gambansoittajien vibratotekniikasta, jota käytettiin ainakin sovellettuna myös viulunsoitossa. Vibrato toteutettiin kahdella sormella siten, että alempi sormi oli tiukasti kielellä ja ylempi oli kiinni alemmassa sormessa hieman kielen yläpuolella. Käden heiluva liike sai aikaan trillimäisen äänen, joka oli noin neljäsosäsävelaskelen päässä alkuperäisestä sävelestä. Tämä tekniikka ei kuitenkaan ollut mahdollinen pikkusormella, joten sen vibrato oli lähellä nykyaikaista tekniikkaa. (Neumann 2011, 21.) Barokkimusiikissa kahden sormen vibrato on edelleen dramaattinen tehokeino, joka sopii erityisesti fraasin tunnepitoisiin paikkoihin. Voimakkaasti soitettuna kahden sormen vibrato ilmaisee väkivaltaa. Pehmeämmin soitettuna se voi ilmaista kauhua. (Tarling 2001, 61.)

Vibraton tekniikka oli siis alun perin hyvin erilainen kuin nykyään, ja se muistutti enemmän trilliä. Englantilainen ja saksalainen viulukoulu olivat samoilla linjoilla vibraton toteutustavan suhteen: sormi osuu kevyesti kielelle aivan pohjaäänien viereen. On myös mielenkiintoista ajatella, että barokkimusiikissa puhuttu asia yritetään muuttaa suoraan musiikiksi. Viulu ei siis jäljittele pelkästään lauluääntä, vaan myös puhetta.

Leukatuen puuttuminen viulusta jäykisti jonkin verran vasenta kättä, ja vibraton liike lähti sormesta ja ranteesta. Muuten vasen käsi pysyi paikallaan. Tästä syystä vibrato oli nykyaikaan verrattuna kapeampi, tiukempi ja vähemmän intensiivinen. (Stowell 2011, 65.) Italialainen viulisti-säveltäjä Giuseppe Tartini (1692–1770) halusi varata vibraton erityistapauksiin koristelukeinoksi. Hän esitteli tutkielmassaan, miten vibraton nopeutta voi vaihdella hitaasta nopeaan ja kiihtyvistä hidastuvaan. Tartinilla ei

kuitenkaan ollut merkintätapaa erilaisille vibratoille. (Neumann 2011, 22.) Jatkuvaa vibratoa ei hyväksytty vielä 1600-luvulla, eikä sitä esimerkiksi pidetty merkittävänä osana laulajien äänen muodostuksessa. Vibrato yhdistettiin yleensä pelkoon, kylmyyteen ja suruun, mutta myös herttaisuuteen tai ihanuuteen. (Moens-Haenen 2001.)

Frederick Neumann (2011, 16–18) esittelee mielenkiintoisen ajatuksen barokkimusiikin vibraton jatkuvuudesta. Laulajien oli ilmeisesti hyväksyttävää käyttää luonnollista, spontaania vibratoa, koska sen ajateltiin olevan ihmisäänen synnynnäinen osa. Selkeästi erottuva ja tarkoituksellinen vibrato oli tarkoitettu rajoitetuksi korostuskeinoksi. Neumann myös hieman kritisoi Greta Moens-Haenen väitettä, että vibratoa käytettiin barokin aikana hyvin vähän. Neumannin mielestä Moens-Haenen vähättelee luonnollisen vibraton olemassaoloa monografissaan ”Das Vibrato in der Musik des Barock”. Luonnollisen vibraton välttäminen sotii Neumannin mielestä luontoa vastaan. Tällaisen spontaanin ja huomaamattomamman vibraton voisi siis ajatella kuuluvan myös viulunsoittoon, koska viulu pyrki jo barokin aikana imitoimaan laulua.

Barokkiajan orkesterimusiikissa vibraton käytöstä kiistellään. Judy Tarlingin mielestä kahden viulistin soittaessa heidän tulisi imitoida toisiaan kaikkien koristelujen, myös vibraton käytössä. Vibrato jää kuitenkin pois, jos soittajien nuotit ovat hyvin erilaiset. Yleinen ohje vibraton käytössä on, että orkesterin kasvaessa vibraton käyttö vähenee. (Tarling 2001, 36–37.)

Vibraton merkintätavat barokkimusiikissa

1700-luvulla kahden sormen vibrato merkittiin vaihtelevilla aaltoviivoilla harmonisesti merkityksellisiin kohtiin teoksessa (Tarling 2001, 61). Usein viulisti sai kuitenkin itse päättää sen käytöstä. Vibrato lisättiin yleensä fraasin viimeisille nuoteille tai pidätysäänille, ja sen nopeutta ja intensiivisyyttä pyrittiin muuttelemaan musiikkiin sopivaksi. (Stowell 2011, 65.) Tarling (2001, 61) kirjoittaa yhteenvetona vibraton käyttöpaikoista barokkimusiikissa. Vibratoa tulisi käyttää vahvojen harmonisten kohtien korostamiseen ja dramaattisen fraasin viimeisille nuoteille. Myös pitkillä nuoteilla ja pidätyksissä, jotka päättyvät teoksen lopussa dissonanssiin, voi soittaa vibratoa. Muilla pitkillä ja lyhyillä nuoteilla tulee soittaa vibratoa vain, jos niiden kohdalle on merkitty sforzato (*sf*) tai fortepiano (*fp*). Vibratoa voi käyttää muissakin tapauksissa harkinnanvaraisesti erikoistehosteena.

3.2 Vibrato klassismin musiikissa (noin 1730-1820)

Barokin ja klassismin välissä sekä osittain molempien ajanjaksojen aikana vaikutti galantti tyyli (1720–1770). Tällä ajalla vaikuttivat Francesco Geminiani sekä Leopold Mozart. Geminianin ajatus vibratosta oli omana aikanaan todella moderni. Mozartin opetukset vibratosta olivat klassismin aikana laajassa käytössä Euroopassa. Kumpikaan heistä ei varsinaisesti edusta barokkia eikä klassismia, mutta sopivat vibratoa koskevien ajatustensa puolesta klassismin aikakaudelle. Tästä syystä en käsittele erikseen galanttia tyyliä.

Vuonna 1740 Francesco Geminiani määritteli vibraton kirjassaan ”The Art of Playing on the Violin”. Hän neuvoi painamaan sormen tiukasti kielelle ja liikuttamaan rannetta edestakaisin hitaasti ja tasaisesti eli hyvin samalla tavalla kuin nykyajan rannevibratossa. Geminianin mukaan suuri ja jatkuva vibrato läheltä tallaa soitettuna ilmaisi majesteettillisuutta ja arvokkuutta. Pieni, alakuloinen ja pehmeä vibrato sen sijaan ilmaisi kärsimystä ja pelkoa. Lyhyillä nuoteilla vibrato teki musiikista vakuuttavampaa, ja siksi Geminiani vaati käyttämään vibratoa aina kun mahdollista. (Hauck 1975, 10.) Geminiani oli selvästi oman aikansa edelläkävijä vibraton käytön runsauden suhteen. Roger Hickman (2011, 250) esittää tästä todisteena vibrato-ohjeita 1700-luvun jälkipuolen ja 1800-luvun alun saksalaisista ja ranskalaisista viulunsoitto-oppaista. Saksassa ainoat selkeät ohjeet olivat Leopold Mozartin viulukoulukirja sekä Georg Simon Löhleinin ”Anweisung zum Violinspielen” vuodelta 1774. Molemmat suosittelivat vibratoa vain pitkille nuoteille sekä erityisesti lopukkeisiin. Ranskan konservatorioissa tärkein opetusmateriaali oli vuodelta 1834 Baillotin ”L’art du violon”, jossa oltiin samaa mieltä vibraton käytöstä edellä mainittujen saksalaisten kirjoitusten kanssa.

Leopold Mozart (Mozart 1986, 203) toisaalta suositteli varomaan vibraton liiallista käyttöä. Vibraton (tai vielä 1700-luvulla tremolon) tarkoitus oli imitoida ihmisäänen värähtelyjä. Mozartin mielestä soitto kuulostaisi kuitenkin epäviireiseltä, jos vibratoa soitettaisiin jokaisella äänellä. Tämä johtui siitä, että klassismin aikana vibratossa sormi liikkui sekä alkuperäisen äänen ylä- että alapuolelle. Sen vuoksi Mozart halusi vibratoa soitettavan vain pitkille äänille.

Ranskalaista viulukoulua edusti 1700-luvulla Joseph-Barnabé Saint Sevin L’Abbé le fils. Hän selitti musiikkiaan enemmän erilaisilla merkeillä nuottien päällä kuin sanallisesti. Hän merkitsi musiikillisesti painollisissa kohdissa nuotin päälle aaltoviivan, mutta ei ole varmaa, tarkoittiko se vasemman vai oikean käden vibratoa tai vibratoa

lainkaan. Sini Louhivuoren mukaan L'Abbé piti jousikättä viulukättä tärkeämpänä musiikillisessa ilmaisussa, ja aaltoviiva nuotin päällä saattoi tarkoittaa elävöittämistä jousella. (Louhivuori 1998, 99–100.) Ranskalaista viulukoulua edusti myös P. Signoretta. Hän ohjeisti viulukoulussaan vuonna 1777, että vibrato toteutetaan liikuttamalla rannetta samalla, kun sormi on tiukasti kielellä. Hän myös neuvoo, että kokonuotilla värähtely voi alkaa heti hitaana ja pienenä, ja kasvaa kohti sävelen keskikohtaa. Tämän jälkeen vibrato pienenee ja häviää vähitellen. (Neumann 2011, 22).

Klassismin aikana vibraton tekniikka alkoi siis muistuttaa nykyaikaista toteutustapaa: liike lähti ranteesta ja yksi sormi värähteli kerrallaan. Vibraton liikeala oli kuitenkin jopa yhden sävelaskelen suuruinen. Sitä käytettiin todennäköisesti yhtä harkitusti kuin barokissa. Vibrato jäljitteli edelleen laulua, mutta puheen jäljittelystä barokin tavoin ei löytynyt mainintoja.

Mannheimin koulukunnan perustaja Johann Stamitz kehitti F. X. Richterin kanssa uuden vibratolajin, jousivibraton. Ajatus musiikin yksilöllisestä ilmaisusta kasvoi 1700-luvun lopulla, kun klassisessa musiikissa alettiin siirtyä kohti romanttisempaa aikakautta. Jousivibratosta tuli yksi vaihtoehto perinteiselle vasemman käden vibratolle. Se tehtiin nimensä mukaisesti jousen horisontaalisella liikkeellä eli vuorotellen lisäämällä jousen painetta ja keventämällä sitä. Jousivibratolla syntyi hieman erisävyinen efekti, mikä sopi hyvin yksilölliseen ilmaisuun. (Hauck 1975, 15–29.)

Vibraton merkitys laulun imitoinnissa selvästi kasvoi klassismin aikana. Vibrato alkoi kehittyä tunteiden ilmaisun keinoksi pelkän koriste-elementin sijaan. Vaikka mielipiteet vibraton jatkuvuudesta ja käytön runsaudesta olivat jakautuneet, ymmärrettiin, että vibratoa voi muutella teoksen vaatiman ilmaisun mukaan. Moens-Haenen (2001) tutkimuksen mukaan vibratoon yhdistettiin barokkia enemmän myönteisiä mielikuvia kuten äänenlaadun kauneus ja herttaisuus. Monet muusikot käyttivät vibratoa lähes jatkuvasti erityisesti pitkillä nuoteilla.

Neumann (2011, 22) nostaa vielä esiin W. A. Mozartin, joka isänsä opetuksista poiketen ymmärsi, että vibrato kuuluu luonnollisena osana kauniiseen ääneen. Mozartin mielestä selkeästi kuultava äänen korkeuden väreily kuului hyvään vibratoon. Neumannin mukaan monet muut Mozartin aikalaiset ajattelivat, että vibrato koostuu vain äänen intensiteetin nopeista muutoksista. Tämä taas heijastui viulunsoittoon vibraton käytön rajoittamisena.

Yksi tunnetuimmista klassismin ajan vibraton vastustajista oli Geminianin entinen oppilas ja Geminianin teoksen ”The Art of Playing on the Violin” julkaisija Robert Bremner. Hänen vibraton vastaisuutensa meni niin pitkälle, että hän sensuroi Geminianin kirjasta kohdat, joissa neuvotaan käyttämään vibratoa niin usein kuin mahdollista. Bremner julkaisi ajatuksiaan esseessään ”Some Thoughts on the Performance of Concert Music”. Siinä hän ehdottaa vibraton käyttöä pelkkänä koristeena ja kritisoi vibraton jatkuvaa käyttöä. (Hickman 2011, 249.)

Amerikkalainen musiikkitieteilijä Neal Zaslaw, joka on tutkinut klassismin ajan vibraton käyttöä, päätyy siihen tulokseen, että vibraton käyttöä rajoitettiin klassismissa. Hän käyttää yhtenä lähteistään Robert Bremnerin kirjoituksia, joissa Bremner väittää vibraton muistuttavan halvaantunutta ääntä. Toisena tärkeänä klassismin ajan lähteenä Zaslaw viittaa musiikintutkija ja viuluopettaja Francesco Galeazziin. Hän kirjoittaa, että vibrato on eräänlainen halvaantunut ja tärisevä liike, joka pitäisi hyvän maun mukaisesti kieltää kokonaan. (Neumann 2011, 24.)

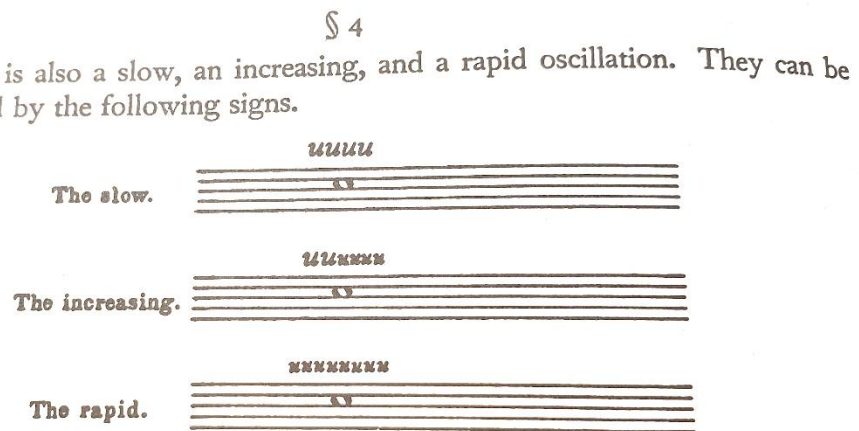
On mielenkiintoista huomata, että jo klassismin aikana oli väittelyä vibraton puolesta ja vastaan. Käytön lisääntymistä saattoi selittää barokkia myönteisempien mielikuvien liittäminen vibratoon, ja Francesco Geminiani kannatti vibraton käyttöä aina, kun mahdollista. On kuitenkin helppoa kuvitella vibraton lisäävän epävireisyyttä, jos se liikkui sekä pohjaäänien ylä- että alapuolelle. Geminianin oma oppilas Robert Bremner oli yllättäen Geminianin ajatusten suurin vastustaja, ja hän vastusti jatkuvaa vibratoa. Harkitun vibraton puolestapuhujia olivat myös Leopold Mozart ja P. Signoretti.

Neumann toteaa artikkelinsa lopussa, että tulkinnat historiallisista esitystavoista ovat loppujen lopuksi vain todennäköisiä mahdollisuuksia, eivät täysin varmoja totuuksia (Neumann 2011, 26). On mielestäni kuitenkin selvää, että klassismin aikana vibraton käyttö vaihteli alueittain, ja erityisesti sooloviulistit tekivät omia taiteellisia tulkintojaan. Vibraton rinnalla käytettiin monia muita koristelukeinoja, joten viulunsoitto ei koskaan kuulostanut tasaiselta ja koristelemattomalta.

Vibraton merkintätavat klassismin musiikissa

Geminiani, Campagnoli, L’Abbé sekä Baillot käyttivät aaltoviivaa vibraton merkinnässä (Louhivuori 1998, 99–100). Orkesteriteoksissa vibratokohdat merkittiin erikseen. Vibratolaji oli yleensä jousivibrato rytmin ja sävelpuhtauden ylläpitämiseksi.

(Moens-Haenen 2001.) Leopold Mozartilla (1986, 204) oli oma merkintätapa hitaalle, tihentyvälle ja nopealle vibratolle (ks. kuva 1).



The larger strokes can represent quavers, the smaller semiquavers, and as many strokes as there be, so often must the hand be moved.

Kuva 1. Erialaisten vibratojen merkintätavat. (Mozart 1986, 204)

3.3 Vibrato romantiikan musiikissa (noin 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle)

1800-luvun alussa lauluäänien imitointi oli edelleen tärkein määrittävä tekijä ilmaisussa. Vibratoa tärkeämpään asemaan nousi kuitenkin portamento eli glissandomainen siirtyminen nuotista toiseen. Vibrato palasi taas yhdeksi ilmaisukeinoksi, jota tuli käyttää vain harvoin.

1700- ja 1800-lukujen vaihteessa vaikuttanut säveltäjä-viulisti Louis Spohr ohjeisti viulukoulussaan oppilaitaan käyttämään vibratoa vain erityisen intohimoisissa kuluissa sekä erikseen merkityissä kohdissa. Tiheää vibratoa tuli käyttää nopeilla ja lyhyillä aika-arvoilla. Hidasta tuli käyttää pitkissä ja yleensä kaaritetuissa linjoissa. Crescendon aikana vibraton piti tihentyä ja diminuendon aikana vastaavasti hidastua. Vibraton vähäinen käyttö teki siitä merkityksellisemmän tehosteen, joka laajensi ilmaisua ja korosti yksittäisiä nuotteja. Toinen Spohrin kanssa samalla linjalla ollut viulistsäveltäjä oli ranskalainen Pierre Baillot. Hän ohjeisti viulukoulussaan vuodelta 1834, että vibraton käytöstä ei saa tulla pakonomainen tapa. Vibratoa pitäisi käyttää

vain ilmaisun sitä vaatiessa, tai muuten se menettää vaikutuksensa ja muuttuu häiritseväksi. Baillot antoi myös erilliset ohjeet vasemman käden vibraton ja jousivibraton käyttöön. Jousivibratoa piti käyttää hitaissa jousituksissa ja vapailla kielillä. Perinteistä vibratoa ei saanut käyttää äänen alussa tai lopussa. (Hauck 1975, 17–19.)

Olen aina ajatellut, että romantiikan ajan musiikissa vibrato olisi tärkein ilmaisukeino. Hauckin mukaan lähes koko 1800-luvun ajan vibrato oli kuitenkin portamentoa vähäisemmässä asemassa. Erityisen vahvan varoituksen vibraton käytöstä antoi Charles de Bériot teoksessaan ”*Méthode de violon*” vuodelta 1858. Hän neuvoi käyttämään vibratoa vain, kun musiikin dramatiikka sitä vaatii. Todellinen tunteellisuus syntyy esiintyjän heittäytymisestä. Vibrato on vain apukeino, joka liikaa käytettynä muuttuu turhaksi liioitteluksi. (Brown 2011, 114.)

Clive Brown (2011, 116) nostaa vielä esiin Joachim-Moserin viulukoulun vuodelta 1905. Se oli viimeisiä viulukouluja, joissa vibraton käyttöä rajoitettiin paljon. Brownin mielestä Joseph Joachimien johtava asema klassisen musiikin asiantuntijana oli suurin este vastakkaisen ajatusmallin laajalle hyväksynnälle. Joachimien kuoleman jälkeen vuonna 1907 alkoi laaja väittely vibraton käytöstä.

Yleinen mielikuva on, että romantiikan musiikissa käytetään paljon vibratoa. Edellä olevat lähteet kuitenkin todistavat, että vibraton käyttö oli harkittu tehokeino koko 1800-luvun ajan. Vibraton tarkoitus oli laajentaa ilmaisua ja korostaa yksittäisiä nuotteja. Harkittu käyttö teki siitä merkityksellisemmän. Liiallinen vibrato kuulosti häiritsevältä. Tästä näkökulmasta 1900-luvun vibraton suosion kasvu ei välttämättä ollut muutosta parempaan.

Nykyaikaisen vibraton kehittäjänä pidetään belgialaista Lambert Massartia. Hänen modernia vibratoaan kutsuttiin alun perin ranskalaiseksi vibratoksi. Jatkuvasta vibratosta tuli vähitellen olennainen osa vasemman käden soittotekniikkaa. Ennen modernia vibratoa jousi oli viulunsoiton tärkein osa. Ranskalaisen vibraton myötä viulun äänestä tuli voimakkaampi ja tunteikkaampi. Vibrato kuulosti puhtaammalta intensiivisyytensä ja laajuutensa ansiosta. (Silvela 2001, 146.)

1900-luvulla suhtautuminen vibratoon muuttui vähitellen nykyaikaiseksi ja vibraton puuttumista alettiin pitää musiikillisena tehokeinona. Yksi syy asennemuutokseen oli suolikielien vaihtuminen metallikieliksi. Pitkä, jatkuva vibrato ei enää 1900-luvun kuudessa ollut pelkästään viulusolistien käytettävissä, vaan myös sinfoniaorkesterit omaksuivat runsaamman vibraton käytön. (Moens-Haenen 2001.) Zdenko Silvelan

(2001, 144–145) mielestä vibratolla haluttiin aiempaa määrätietoisempaa ilmaisua ja välittää musiikin synnyttämiä tunteita yleisölle. Haluttiin myös päästä eroon klassismin tiukoista säännöistä. Uudet konserttitalit olivat aiempaa suurempia, ja 1830-luvulta lähtien lisääntynyt puhallinsoittimien määrä sinfoniaorkestereissa vaati enemmän soivuutta jousisoittimilta. Tämän lisäksi romantiikan musiikkiin kuului paatos, johon vibrato sopi erityisen hyvin.

Yksi syy vibraton käytön lisääntymiselle oli levyttäminen. 1900-luvun alun äänitystekniikka tallensi myös tavallisessa konserttitilanteessa kuulumattomat äänet, kuten jousen kirskumisen kielellä. Voimakkaan fortin aikana kirskuvat äänet kuuluivat vielä selkeämmin. Viulistin piti myös soittaa hyvin lähellä mikrofonia, jolloin oli mahdollista, että jousi osui mikrofoniiin. Äänitys meni silloin pilalle, ja kappale piti aloittaa alusta. Vibraton käyttö auttoi molemmissa ongelmissa. Sen avulla viulisti pystyi soittamaan voimakkaasti tulematta lähemmäs mikrofonia tai painamatta kieliä enemmän jousella. Vibrato myös häivytti äänityksistä ei-toivotut jousen äänet, ja epäpuhtauksia saatiin peiteltyä. Ilman vibratoa soittaessa äänitettävän äänen täytyi olla äärimmäisen puhdas. Konserttialissa puhtaalta kuulostava soitto saattoi muuttua levyllä hyvin epäpuhtaaksi. Nykyaikaan verrattuna heikko ja epätarkka äänitystekniikka sai soiton kuulostamaan puhtaalta, kun viulisti käytti vibratoa. Silloin alkuäänen ei siis tarvinnut olla täydellisen puhdas, joten soittaja sai lisää aikaa täydellisen puhtaan äänen löytymiseen. Mark Katzin mielestä vibratoa käyttämällä viulisti kykeni välittämään kuulijalle osan omista tunteistaan. Konsertissa soittaja kommunikoi yleisön kanssa ilmeillä ja eleillä, joten levytyksiä varten piti keksiä keino keskustella näkymättömän kuulijan kanssa. Tämä johti myös yksilöllisen soinnin yleistymiseen. (Katz 2004, 93-96.)

Leopold Auer (1845-1930) oli unkarilainen viulisti ja pedagogi. Hän teki pitkän uran erityisesti Saksassa ja Venäjällä, ja häntä pidetään venäläisen koulukunnan perustajana. Auer julkaisi useita viulunsoittoa koskevia kirjoja, kuten ”Violin playing as I teach it” ja ”Graded Course of Violin Playing”. (Louhivuori 1998, 172.)

Auerin mielestä vibraton tehtävä on lisätä yksittäisen nuotin tai koko fraasin ilmaisuvoimaa. Portamenton tapaan vibrato toimii korostavana tehosteena, joka harkitusti käytettynä tekee äänestä kauniimman. Monet viulistit käyttävät aivan liikaa vibratoa, mitä Auer kutsuu ”epätaiteelliseksi vitsaukseksi”. Auerin mukaan jatkuva vibraton käyttäminen ei tee soitosta kauniimpaa tai tehokkaampaa. Erityisesti hän paheksuu huonon intonaation ja äänenmuodostuksen peittelyä vibratolla. Oppilaan pitäisi aina

kuunnella analyttisesti omaa soittoaan ja pyrkiä heti korjaamaan epäpuhtaudet ja huono ääni. Hänen mukaansa vibraton käyttäminen vain hidastaa viulistin kehittymistä.

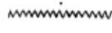
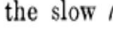

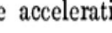
Auer ei ota kantaa, millä käden osalla vibrato pitäisi toteuttaa. Voisin päätellä, että hän suosii enemmän rannevibratoa. Ainakin hän paheksuu koko käden liikettä vibratossa, ja hänen mielestään jatkuva käden värinä on merkki sairaista hermoista. Jatkuva vibrato on hänen mukaansa kuin pakkoliike, jolla ei ole mitään musiikillista merkitystä. Harjoittellessa Auer suosittelee vibraton jättämistä kokonaan pois. Jos sormi tai käsi alkaa yhtäkkiä väristä, harjoittelu pitää lopettaa muutamaksi minuutiksi. Vibrato ei saa olla sisäsyntyinen tapa, joka syntyy ilman tietoista ajattelua. Vasta vibraton ollessa täydellisessä tietoisessa hallinnassa, sitä voi käyttää taiteellisessa tulkinnassa. (Auer 1980, 22–24.)

Osalla viulisteilla vibraton käyttö saattoi olla 1900-luvulla lähes automaattista. Aueria ärsytti virheiden ja huono intonaation peittäminen runsaan vibraton alle. Hän korosti harkitun tietoista käyttöä yksittäisille nuoteille tai fraaseille. Auer ei kuitenkaan huomionnut suurempia konserttitalleja ja orkesterien puhallinsoittajien määrän lisääntymistä, mitkä vaativat viulisteilta lisää sointia. Lisäksi levyjä äänitettäessä runsas vibrato teki viulun äänestä kauniin ja puhtaan.

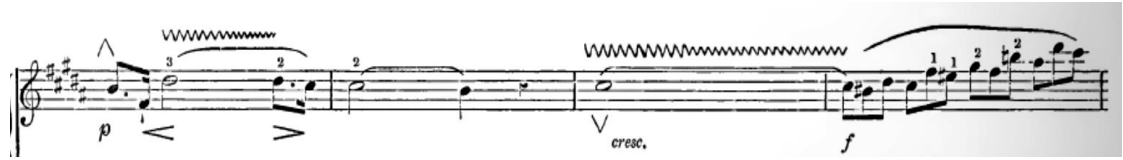
Leopold Auer oli Joseph Joachimien oppilas ja jakoi opettajansa mielipiteen vibraton käytöstä. Hän opetti monia 1900-luvun kuuluisimpia viulisteja, kuten Mischa Elmanina, Efrem Zimbalistia, Miron Polyakinia, Jascha Heifetzia sekä Nathan Milsteinia, jotka kuitenkin opettajastaan huolimatta käyttivät runsaasti vibratoa. Auer oli yksi 1900-luvun viimeisistä nykyaikaisen vibraton käytön vastustajista, ja kuului siinä suhteessa vähemmistöön. (Silvela 2001, 207.) Nykyaikainen vibrato oli tullut jäädäkseen, ja lähes kaikki viulistit käyttivät sitä 1900-luvun puoliväliin mennessä.

Vibraton merkintätavat romantiikan musiikissa

Vaikka vibrato kehittyi 1800-1900 -luvulla yhä enemmän osaksi viulistin sisäistä tulkintaa, osa säveltäjistä merkitsi teoksiinsa kohdat, joissa vibrato oli välttämätöntä. Brown (2011, 118) mainitsee esimerkiksi Louis Spohrin (ks. kuvat 2-3), Joseph Joachimien (ks. kuva 4) sekä Elgarin Toisen sinfonian Larghetto-osan (ff, vibrato, molto espress).

The quick *tremolo* is marked , the slow , the accelerating , and the slackening .

Kuva 2. Spohrin merkinnät vibratolle: nopea, hidas, kiihtyvä ja hidastuva (Spohr 2014, 157).



Kuva 3. Nuottiesimerkki Spohrin vibratomerkinnoistä (Spohr 2014, 158).



Kuva 4. Brahms-Joachim: Unkarilainen tanssi no. 4.

Brownin (2011, 118–119) mielestä romantiikan ajalla käytetty lyhyt crescendo-diminuendo -merkintä (<>) yksittäisen nuotin päällä tarkoitti myös vibratoa. Hän perustelee väitteensä sillä, että muun muassa Baillotin ”L’art du violon”-soitto-oppaassa ja Campagnolin ”Metodo”-ssa tämä merkintä yhdistettiin vibratoon. Myös Joachim-Moserin ”Violinschule”-viulukoulu kirjassa merkintä tarkoitti vibratoa. Tämän lisäksi Mendelssohn, Schumann ja Brahms käyttivät usein kyseistä merkintää (ks. kuvat 5,6 ja 7).



Kuva 5. Mendelssohn: Jousikvartetto no.2., op. 13. 1. osa Adagio (1.viulu).



Kuva 6. Schumann: Viulusonaatti, C-duuri, op. 105. 1. osa.



Kuva 7. Brahms: Viulukonsertto D-duuri, op. 77. 1. osa: Allegro non troppo.

3.4 Vibrato modernissa musiikissa (noin 1900-luvun alusta nykypäivään)

Modernit viulupedagogit

Carl Flesch (1873–1944) oli unkarilais-saksalainen viulupedagogi ja viulutaiteilija. Häntä pidetään yhtenä kaikkien aikojen monipuolisimmista viulunsoitonopettajista laajan ihmisen fysiologian ja psykologian tuntemuksensa ansiosta. Hän opetti aikanaan ympäri Eurooppaa, ja hänen viulukoulukirjansa *The Art of Violin Playing* on yksi laajimpia viulukirjoja. (Louhivuori 1998, 182–183.)

Toisin kuin vielä 1800-luvun lopulla vibratoa ei voi Fleschin mukaan merkitä nuotteihin, vaan vibraton pituus, intensiivisyys ja luonne riippuvat soittajan persoonasta. Vibraton tunnistettava yksilöllisyys ja vaihtelevat käyttötavat aiheuttavat hänen mielestään eniten erimielisyyksiä viulunsoitossa. Olisi kuitenkin puuduttavaa, jos kaikki viululistit käyttäisivät samanlaista vibratoa. Flesch jakaa vibraton kolmeen eri tyyppiin: sormi-, ranne- ja käsivarsivibratoon. Nopea ja kapea vibrato saadaan aikaan sormi- tai käsivarsivibratolla, hidas ja leveä puolestaan rannevibratolla. On tärkeää muistaa, että jokainen vibratolaji on todellisuudessa vibratotyypien yhdistelmä. Esimerkiksi rannevibratossa myös vibratosormi ja käsivarsi osallistuvat hieman liikkeeseen. Vaikka Fleschin mielestä vibrato on tulkinnan kannalta viulistin henkilökohtainen asia, vibraton tekninen osaaminen on välttämätöntä ennen taiteellisia vapauksia. Vibrato on yksi tärkeimmistä tavoista ilmaista kappaleen herättämiä tunteita, ja huono tekniikka tekee siitä mahdottoman. Fleschin mukaan vibratoa voi ja pitää opettaa erityisesti tekniikan kautta. Opettajan tulee huomata ja korjata väistämättä eteen tulevat tekniikkavirheet, jotta oppilas voi löytää vibraton, joka vastaa hänen sisäistä olemustaan. (Flesch 2000, 20–21.)

Flesch suosii nopeaa ja kapeaa vibratoa enemmän kuin hidasta ja leveää. Nopea vibrato ei aiheuta suurta vaihtelua perusääneen, mikä taas saa äänen kuulostamaan vakaammalta ja varmemmalta. Vaikka hidas rannevibrato saattaa kuulostaa hyvältä ensimmäisessä asemassa, ylemmissä asemissa se kuulostaa kamalalta. Hidas vibrato voi ylemmissä asemissa heilahdella puolisävelaskelen verran perusäänen molemmille puolille, mikä Fleschin mielestä muistuttaa laivan keinumista myrskyssä. Flesch ottaa myös kantaa vibraton jatkuvaan käyttöön. Teoriassa vibratoa pitäisi käyttää vain, kuin musiikin herättämä tunne sitä vaatii. Flesch toteaa, että mielipiteet vibraton käytön laajuudesta ovat ristikkäisiä. Hän on esimerkiksi huomannut, että suurin osa huippuviulisteista käyttää jatkuvasti vibratoa. Fleschin mielestä vibratosta ei kuitenkaan saisi koskaan tulla pelkkä tapa. Vibraton tulee ilmaista vaihtelun ja teknisen täydellisyyden avulla kaikkia musiikin herättämiä tunteita pehmeistä intohimoisiin ja intensiivisiin. (Flesch 2000, 24.)

Ivan Alexander Galamian (1903–1981) opiskeli aluksi Moskovassa Konstantin Mostrasin johdolla. Vuonna 1922 hän muutti Pariisiin, jossa häntä opetti Lucien Capet. Myöhemmin hänen omassa opetuksessaan oli siis sekä venäläisen että ranskalaisen koulukunnan piirteitä. Vuodesta 1937 lähtien Galamian toimi viulupedagogina Amerikassa. Hän opetti yhtäaikaisesti koko loppu elämänsä Curtisin musiikki-instituutissa Philadelphiassa, Meadowmountin musiikkikoulussa sekä Juilliard School:ssa New Yorkissa. (Thomas 2014, 11–13.)

Galamian jakaa vibratotekniikan kolmeen lajiin: käsivibratoon, rannevibratoon ja sormivibratoon. Käsivibratossa vibraton aikaansaava impulssi tulee käsivarresta. Vibratosormi pysyy tiivisti kielellä ja myötäilee käsivarren liikettä. Rannevibratossa käsi heiluu ranteesta ja käsivarsi pysyy enimmäkseen paikallaan. Sormivibrato on muita vibratolajeja kapeampi, ja siinä vibraton impulssi tulee pelkästä sormesta. Sormi heiluu rystyisestä asti ja käsi (ranne) joustaa passiivisesti mukana. Galamian korostaa kaikkien kolmen vibratolajin harjoittelun tärkeyttä. Vibratolajeja yhdistelemällä soittajalla on käytössään erittäin laajat mahdollisuudet musiikin värittämiseen ja ilmaisuun sekä yksilöllisen sointivärin kehittämiseen. Yhdenkään ammattiviulistin vibrato ei edusta puhtaasti vain yhtä vibratolajia, vaan käsivarsi- tai rannevibrato on hallitseva ja kaksi muuta vibratolajia monipuolistavat sitä.

Jokaisen vibratotyypin nopeutta, intensiivisyyttä ja leveyttä (sormivibratoa lukuun ottamatta) voi vaihdella hyvin paljon. Viulistin pitää pystyä hidastamaan, nopeuttamaan

tai pysäyttämään yhtäkkiä mikä tahansa vibratolajeista. Vibraton pitää tarvittaessa ka-ventua tai muuttua leveämmäksi. Myös sormenpainon ja kulman kielellä tulee olla muuteltavissa. Lisäksi Galamian muistuttaa, että kaikki muutokset myös vibratolajista toiseen pitää tehdä pehmeästi ilman kuuluvia muutoskohtia. Tällainen vibraton muun- telu mahdollistaa musiikin värittämisen juuri sellaiseksi kuin soittaja haluaa. Yleisesti ottaen vibrato pitäisi Galamianin mielestä aina suhteuttaa jousen käyttöön. Esimer- kiksi fortin aikana vibraton tulisi olla intensiivisempi ja leveämpi, kun taas pianon ai- kana vibrato on kapeampi ja hitaampi. Käsivibrato on kaikkein intensiivisin ja sormi- vibrato on vastaavasti pienin. Tästä huolimatta esimerkiksi jotkin lempeät kulut saatta- vat vaatia nopean ja kiihkeän vibraton ja voimakkaissa dynamiikoissa rannevibrato voi olla paras.

Viimeisenä Galamian muistuttaa, että vaikka vibraton käyttö riippuu yleisesti ottaen viulistin omista mieltymyksistä, tulee musiikin tyyli ottaa aina huomioon. Esimerkiksi Mozartin teoksissa vibrato on erilainen kuin Brahmsin musiikissa. Mozartin musii- kissa vibrato on kapea ja yhdistyy äärimmäiseen sävelpuhtauteen. Brahmsin musii- kissa sekä vibrato että äänenmuodostus on yleensä leveämpi. Vibraton käytössä tulee siis huomioida tyylikausi, säveltäjä sekä teos. (Galamian 2014, 37–41.)

Carl Fleschin mielestä nopea ja kapea koko käden vibrato on usein paras vaihtoehto, koska silloin perusääni ei heilahtele liikaa. Hidasta rannevibratoa tulee käyttää harki- ten alemmissa asemissa. Vibraton tulkinnallista käyttöä voi ja pitää opettaa tekniikan avulla. Kun vibraton tekniikka on sujuvaa, se heijastaa viulistin sisäistä olemusta. Viu- listin persoona vaikuttaa siihen, millainen vibraton luonteesta tulee. Fleschistä poike- ten Galamianilla ei ole selvää suosikkia vibratotyypin suhteen. Sormi-, ranne- ja käsi- varsivibraton valinta riippuu musiikin herättämästä tunteesta ja halutusta sointiväristä. Kaikkien vibratotyypin harjoittelu on tärkeää, ja niitä pitää voida muunnella nopeu- den, leveyden ja intensiivisyyden suhteen. Galamian painottaa myös vibraton suhteut- tamista jousen käyttöön.

Yuri Yankelevich (1909-1973) opetti Moskovon konservatoriossa vuosina 1936-1973 ja oli yksi merkittävimpiä 1900-luvun venäläisen koulukunnan opettajia. Hän oli erit- täin menetelmällinen, ja hänellä oli yli 30 muistikirjaa omista opetusmenetelmistään. Yankelevich uskoi, että opettajan velvollisuus oli tuoda esiin jokaisen oppilaan yksi- lölliset ominaisuudet. (Lankovsky & Yankelevich 2016, 1-7.)

Käsivarsi- ja rannevibratosta Yankelevich suosii rannevibratoa sekä musiikin että tekniikan kannalta. Käsivarsivibrato rasittaa hänen mielestään liikaa käden lihaksia. Jatkuva käsivibraton käyttö voi jopa haitata vibraton kehitystä. Yankelevichin mielestä rannevibrato tarjoaa enemmän mahdollisuuksia muunteluun. Käsivibraton käyttö on turhan vakiintunutta. Yankelevich on samaa mieltä Galamianin kanssa siitä, että harva ammattiviulisti käyttää puhtaasti pelkkää käsivarsi- tai rannevibratoa. Niiden yhdistely mahdollistaa monipuolisemman taiteellisen tulkinnan. Vibratolajista toiseen siirtyminen tulee tehdä nivelten yhteenkuuluvuuden kautta. Tämä kuulostaa mielestäni samalta kuin Galamianin pehmeä siirtyminen vibratolajista toiseen ilman kuuluvia rajoitkohtia.

Vibraton käytön rajoitteena ovat Yankelevichin mielestä ainoastaan tekniset seikat. Nopeissa kuluissa ja asemanvaihtojen aikana vibratoa ei voi käyttää. Hän ei myöskään suosittelle vibratoa etydeihin tai asteikkoihin. Koska vibraton käyttö on lisääntynyt runsaasti 1900-luvulla, vibraton pitää olla monipuolisen vaihtelevaa, tai muuten se muuttuu liian tavalliseksi ja menettää musiikillisen tarkoituksensa. Vibrato on Yankelevichin mukaan täydellisessä hallinnassa, kun soittaja kykenee käyttämään vibratoa aina halutessaan ja tuottaa haluamansa soinnin, eikä passiivisesti tyydy syntyneeseen äänen, vaikka se periaatteessa olisi kuinka kaunis tahansa. (Lankovsky & Yankelevich 2016, 208–210.)

Otto Szende (1923-1994) oli unkarilainen viulupedagogi ja musiikintutkija. Hän erikoistui viulunsoiton fyysisiin, motorisiin ja psykologisiin tekijöihin. Szende julkaisi useita teoksia tutkimustensa pohjalta, kuten *Handbuch des Geigenunterrichts*. (Louhivuori 1998, 213.)

Szende ei pidä ajatuksesta jakaa vibrato sormi-, ranne- ja käsivarsivibratoon. Hänen mielestään jako on fysiologisesti epätarkka, vaikka vibratossa liike tuleeikin kyseisistä käsivarren osista. Szende haluaa ajatella vibraton kokonaisvaltaisemmaksi liikkeeksi. Hänen mukaansa vibrato koskee koko käsivarren lihaksistoa, ja liikkeessä pitää ottaa huomioon myös käsivarren kierto- ja kiertoliike. Szende jakaa vibraton vain hitaaseen ja leveään sekä nopeaan ja kapeaan. Vibraton valinta riippuu täysin musiikkityylistä. Laaja vibrato on lähellä käsivarsivibratoa, mutta erona esimerkiksi Galamianin vibratoon koko käsi, ranne mukaan lukien, osallistuu liikkeeseen.

Louhivuori ei ota kantaa, milloin ja kuinka paljon Szenden mielestä vibratoa tulisi käyttää. Toisin kuin esimerkiksi Itzhak Perlmanin ja Isaac Sternin mielestä vibratoa

voi ja pitää Szenden mukaan opettaa. Vibraton opetus ei myöskään riipu opintovuodesta, vaan sen voi aloittaa jo muutaman vuoden opintojen jälkeen. Oppilaan ei ole välttämättä tarpeellista hallita kolmannessa asemassa soittamista aloittaakseen vibraton harjoittelun. Tyypillisin haaste vibraton opiskelussa on koko käsivarren ja sen osien rentouttaminen. Szende myös korostaa jousenkäyttöä vibraton soitossa. (Louhivuori 1998, 220–221.)

Szenden ajatus vibraton kokonaisvaltaisesta liikkeestä on lähellä Galamianin ja Yankelevichin opetusta eri vibratotyyppeiden yhdistelystä. Yhdenkään viulistin vibrato ei lähde pelkästään esimerkiksi ranteesta. Szende jakaa vibraton Fleschin tavoin nopeaan ja kapeaan sekä hitaaseen ja leveään. Vibraton tyylin valinta riippuu soitettavasta teoksesta. On myös tärkeää huomata, että Szenden mielestä vibraton opetuksen voi aloittaa jo muutaman vuoden harjoittelun jälkeen.

Lajos Garam (1939-) on unkarilaissyntyinen suomalainen arvostettu viulupedagogi. Hän toimi yli 20 vuotta Sibelius-Akatemian viulupedagogiikan johtavana opettajana. Hänelle myönnettiin Martin Wegelius -mitali suomalaisen viulupedagogiikan kehittämistä. (Garam 2000, 278.)

Garam jakaa vibraton mekaaniseen ja taiteelliseen vibratoon. Galamianin ja Yankelevichin tavoin mekaaninen vibrato tarkoittaa kaikkien kolmen vibratolajin teknistä hallintaa erikseen. Taiteellinen vibrato tarkoittaa niiden yhdistämistä ja hyödyntämistä tulkinnassa. (Garam 1973, 102.)

Garamin mielestä vibraton käytön määrä riippuu ennen kaikkea soittajan omasta tyylistä ja teknisistä valmiuksista. Esimerkiksi Kreisler käytti vibratoa lähes koko ajan myös nopeissa juoksutuksissa, mutta hänen tekniikkansa riitti sellaiseen soittotyyliin. Garam noudattaa kuitenkin enemmän Tatjana Pogotsevan ja Igor Bezrodnyin neuvoja. Heidän mielestään vibrato on kuin koru, joka liian runsaasti käytettynä antaa kaikkea muuta kuin tyylikkään vaikutelman. Garamin mukaan vibraton käyttöä pitäisi harkita yhtä paljon kuin pedaalin käyttöä pianonsoitossa. Vibratoa ei saisi käyttää ennen kuin on perehtynyt kunnolla teokseen ja opetellut kaikki vaadittavat tekniset asiat. (Garam 1973, 107.) Garamin viittaus Leopold Auerin samanlaiseen mielipiteeseen vibratosta kuulostaa melko vanhalta näkemykseltä. Auer kuului jo omana aikanaan vähemmistöön vibraton käytön laajuuden suhteen. Olen toki siinä samaa mieltä, että teos pitää olla teknisesti hyvin hallussa ja lähes ulkoa opeteltuna ennen kuin kannattaa keskittyä

tulkintaan. Vibratolla ei tietenkään saa myöskään peitellä teknisiä heikkouksia tai virheitä.

Garam on kuitenkin samaa mieltä Galamianin ja Yankelevichin kanssa siitä, että vibratoa pitää pystyä muuntelemaan monipuolisesti. Taiteellinen vibrato kumpuaa soittajan tunne-elämyksistä ja palvelee musiikin tulkitsemista. Huippuviulistit muuntelevat vibraton väriä teoksen ja nyanssin mukaan. Händelin teoksissa vibrato on melko harvaa ja juhlallista, kun taas Mozartin teoksissa se on kapeahkoa ja kirkastettua. Brahmsin musiikissa vibrato on verevää, täyteläistä sekä muhkeaa ja Wieniawskin teoksissa terävää ja virtuoottista. Glazunovin ja Tšaikovskin musiikissa vibrato on intohimoista. Garam kuvailee mielestäni osuvasti taiteellista vibratoa:

Vibrato kuvastaa soittajan sen hetkistä sieluntilaa. Värikylläinen ja hienostunut vibrato yhdistettynä dynaamisiin vivahteisiin synnyttää elävää ja rikasta musiikkia. Näin tapahtuu kuitenkin vasta, kun soittajassa on herännyt voimakas tarve värittää, elävöittää, tulkita musiikkia. (Garam 1973, 108.)

4 Tutkimusmenetelmä

Tutkimuksen tavoitteena oli selvittää, millainen merkitys vibratolla on eri aikakausien musiikissa, miten vibratoa käytetään ja merkitään eri aikakausien musiikissa ja voiko vibraton tulkinnallista käyttöä opettaa. Pohdin, toteuttaisinko tutkimuksen haastatteluna vai kyselynä. Päädyin kuitenkin haastatteluun, koska halusin varmistaa, että kysymykset ymmärrettäisiin oikein. Tutkimus oli siis kvalitatiivinen ja toteutin sen puolistrukturoituina teemahaastatteluina. Haastateltavat olivat kokeneita korkeakoulujen viulupedagogeja ja kaupunginorkestereiden viulisteja.

Tutkimuksessa haluttiin erityisesti kuulla tutkimukseen osallistuvien omia ajatuksia vibraton käytöstä, joten haastatteluun perustuva tutkimusmenetelmä tuntui luonnolliselta valinnalta. Kvalitatiivinen tutkimus on yleensä induktiivista ja on kiinnostunut kaikista lopputulokseen vaikuttavista tekijöistä. Sille on tyypillistä, että sen tutkimusluokat muodostuvat tutkimuksen edetessä, toisin kuin kvantitatiivisessa eli määrällisessä tutkimuksessa, jossa luokat määritellään valmiiksi. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa kehitellään teorioita ja yleistyksiä syvällisemmän ymmärtämisen takia. Tutkimuksen luotettavuus ja tarkkuus saavutetaan riittävän suuren aineiston vertailulla.

Kvalitatiivisillä menetelmillä, kuten teemahaastattelulla, saadaan tietoa tutkittavan ilmiö merkityksestä tutkittavalle. (Hirsjärvi & Hurme 2015, 25–28.)

Haastattelulla on tutkimusmenetelmänä monia etuja. Hirsjärvi ja Hurme (2015) kirjoittavat, että haastattelussa ihminen luo merkityksiä ja saa tuoda esiin omia mielipiteitään subjektiivisesti. Keskustelun suunta ja tulokset saattavat poiketa hyvin paljon tutkijan ennakko-odotuksista, ja voi nousta esiin näkökulmia, joita tutkija ei ole ajatellut. Haastattelussa voidaan syventää jo saatuja tietoja esimerkiksi keskustelemalla teoriaosassa esille nousseista väitteistä. Henkilökohtaiset haastattelut ovat myös tehokkaampia kuin kyselylomakkeet. Haastattelut sovitaan etukäteen, joten tutkija saa juuri niin monta haastattelua kuin haluaa. Tutkija voi haastattelutilanteessa varmistaa, että haastateltava on ymmärtänyt kysymyksen, eikä tulkitse sitä huonon sanavalinnan takia väärin. Haastattelu voi toimia parhaiten sellaisissa emotionaalisissa asioissa, joita voi muuten olla vaikea kirjoittaa paperille. Haastattelu mahdollistaa myös kuvaavat esimerkit. (Mts 35-36.) Vibraton käytöstä ja merkityksestä voi olla vaikea kirjoittaa paperille, mutta keskustelutilanteessa ajatuksia voi herätä helpommin.

Tutkimusmenetelmänä käytettiin puolistrukturoitua teemahaastattelua. Hirsjärven ja Hurmeen (2015, 47) mukaan puolistrukturoidussa haastattelussa osa näkökulmista on päätetty valmiiksi ja loput muotoutuvat haastattelun aikana. Kysymykset ovat yleensä kaikille haastateltaville samat, mutta niiden järjestystä ja muotoilua voi muuttaa tarvittaessa. Haastateltava saa vastata kysymyksiin vapaasti, eikä valmiita vastausvaihtoehtoja ole. Hyvärinen (2017, 22) kirjoittaa, että teemahaastattelun käsiteltävät teemat muotoutuvat ja pohjautuvat aiemmin kerättyyn teoria-aineistoon. Teoriatieto luo tutkittavat pääkäsitteet ja haastattelukysymysten teema-alueet ovat tarkentavia alakäsitteitä. Teemahaastattelussa pitää ottaa huomioon, että haastateltava saattaa vaikuttaa eri teemojen painottumiseen tai haluta valita uuden teeman. Teemahaastattelu on siis puolistrukturoimaton, koska ainoastaan tutkittavat teemat ovat tarkasti määritetyt ja kaikille samat.

Haastattelussa oli kolme teemaa: vibraton rooli ja merkitys ilmaisussa eri aikakausina, vibraton käyttö ja merkintä eri aikakausina sekä vibrato tulkinnan opetuksessa. Teemojen valintaan vaikutti halu saada selkeitä ohjeita vibraton käytön määrästä, käyttöpaikoista, merkintätavoista ja vibraton tulkinnallisesta opettamisesta. Käsiteltävät aikakaudet olivat samat kuin teoriaosassa eli barokki (1600–1750), klassismi (1730–1820), romantiikka (noin 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle) ja nykyaika (1900-luvulta nykypäivään).

Vibraton rooli ja merkitys -teeman kysymyksissä selvitettiin vibraton roolia edellä mainittuina aikakausina, millaisten tunteiden kuvauksessa vibratoa voi käyttää tehosteena, muuttuuko vibraton merkitys siirryttäessä seuraavaan aikakauteen sekä esimerkkejä perinteistä poikkeavista vibraton käyttötavoista. Vibraton käyttö ja merkintä -teemassa haastateltavilta kysyttiin tarkentavia ajatuksia konkreettisista käyttökohdista, mahdollisista merkintätavoista sekä kuhunkin aikakauteen sopivasta vibratotyypistä. Vibrato tulkinnan opetuksessa -teemassa haluttiin selvittää, voiko vibraton tulkinnallista käyttöä opettaa, ja jos voi, miten. Kysymysrunon (ks. liite 1) tekeminen oli pitkä prosessi, jossa kysymysten muotoutuminen vaati useamman kokeilun. Lopulliset haastattelukysymykset selvisivät saadessani kysymyksistä palautetta aiheeseen perehtyneiltä ystäviltä.

4.1 Haastattelun toteutus

Äänitin kaikki haastattelut Zoom-äänittimellä, jotta sain haastattelut tallennettua litterointia varten. Opinnäytetyöni tutkimuksen kohderyhmiä olivat viulupedagogit ja pitkän uran tehneet orkesterimuusikot. Pysin haastattelemaan korkeakoulujen opettajia sekä eri kaupunginorkesterien viulisteja. Nimekkäiden pedagogien ja vibraton käyttöön perehtyneiden orkesterimuusikoiden näkemysten tutkiminen antaa arvokasta tietoa uusille opettajille ja opiskelijoille, jotka haluavat syventyä aiheeseen. Ennen haastattelua kerroin haluavani haastateltavan oman näkökulman ja kokemuksen aiheesta. Näin pyrin välttämään ”oppikirjamaiset” vastaukset. Tavoite oli saada viisi haastattelua.

Toteutin haastattelut joulukuussa 2018–2019. Haastatteluista kaksi tein haastateltavan työpaikalla, kaksi Jamkin musiikkikampuksen tiloissa ja yhden puhelimen välityksellä. Musiikkikampuksella tein kahdelle kaupunginorkesterin viulistille yhteisen haastattelun. Pidän tutkimukseni aihetta alun perin haastavana haastateltaville, joten olin yllätynyt, kuinka syvällisiä ja pitkiä keskusteluja syntyi.

Varsinainen analyysi alkoi litteroinnilla eli sanasta sanaan puhtaaksikirjoittamisella. Aineiston purkaminen oli hidasta ja vaatii noin 4-6 tuntia yhtä haastattelutuntia kohden. Siksi oli tehokkaampaa kirjoittaa teksti suoraan tietokoneelle.

Teemahaastattelun tarkka purkaminen, kuten lisäsanojen ja äänenpainojen huomioiminen, ei ollut välttämätöntä. (Hirsjärvi ja Hurme 2015, 138–142.) Valmiin

haastattelutekstin analyysi on teoriaohjaavaa. Tuomin ja Sarajärven (2018, 90-99) mukaan sen vaiheita ovat aineiston redusointi eli pelkistäminen, klusterointi eli ryhmittely ja abstrahointi eli teoreettisten käsitteiden luominen. Erona puhtaaseen aineistolähtöiseen analyysiin on, että teoriakäsitteitä ei luoda haastatteluaineistosta, vaan ne tuodaan valmiina teoriapohjasta. Aineiston pelkistämässä karsitaan tutkimuksen kannalta turha tieto pois. Ryhmittelyssä samaan teemaan kuuluvat vastaukset yhdistetään sekä etsitään samankaltaisuuksia ja eroja eri haastattelujen välillä. On myös tärkeää huomata, että samaa teemaa voidaan käsitellä haastattelun eri vaiheissa.

Haastattelukysymykset perustuivat suoraan teorialähteisiin ja noudattivat teorialuvun käsittelyjärjestystä. Tästä syystä haastattelujen tuloksia oli helppo vertailla ja analysoida teorian kanssa. Osassa kysymyksistä selvitin haastateltavien mielipiteitä teorialähteissä esitettyihin väitteisiin. Käsiteltävän aiheen historiallisuuden takia suurin osa lähteistä oli vibratosta tehtyjä aikaisempia tutkimuksia. Koin tärkeäksi selvittää yllättävien tulkintojen paikkansapitävyyttä haastattelujen avulla.

Tutkimuksessa noudatettiin eettisiä toimintatapoja, ja varmistettiin tutkimuksen luotettavuus. Haastateltavat esiintyivät tutkimuksessa nimettöminä. Sekä haastattelujen äänitetyt että litteroidut versiot säilytettiin yksityisellä tietokoneella, jota kukaan muu ei päässyt käyttämään. Opinnäytetyön tietopohja perustui olemassa olevaan aineistoon kuten kirjallisuuteen, aiempiin opinnäytetöihin, artikkeleihin ja tehtyihin haastatteluihin. Käytin oikeaoppisia lähdeviittauksia erittelemään lähdeaineiston omista ajatuksistani. Toimin tutkimuksessani rehellisesti ja tuloksia vääristelemättä.

5 Haastattelujen tulokset

Ennen varsinaisten haastattelujen alkua haastateltavilta kysyttiin heidän työkokemuksestaan ja millainen on heidän nykyinen työnkuvansa. Haastateltava A on korkeakoulussa työskentelevä viulunsoiton lehtori. Hän on työskennellyt tehtävässä 15 vuotta, toimittuaan sitä ennen Sveitsissä viulunsoiton professorina. Hänellä on myös 20 vuoden kokemus Sveitsin ja Suomen sinfoniaorkestereista. Lisäksi hän on esiintynyt lukuisissa omissa konserteissa.

Haastateltava B on vanhaan musiikkiin erikoistunut viulunsoitonopettaja korkeakoulussa. Hän soittaa pääasiassa barokkiviululla -ja jousella. Hänellä on sekä pääaineisia vanhan musiikin opiskelijoita että sivuaineisia opiskelijoita, jotka soittavat modernilla viululla. B soittaa myös useissa orkestereissa.

Haastateltavat C, D ja E ovat viulisteja kaupunginorkestereista. D on opiskellut myös barokkiviulun soittoa. Lisäksi hänellä on useiden vuosien kokemus niin barokkimusiikista kuin nykymusiikista. E:llä on orkesterisoiton lisäksi usean vuoden opetuskokemusta.

5.1 Vibraton rooli ja merkitys ilmaisussa eri aikakausina

Barokki

Haastateltava A:n mielestä vibraton merkitys on barokkimusiikissa vähäisempi kuin klassismin tai romantiikan aikana, mutta ei suinkaan jää kokonaan pois. Vibraton tunneskaala on monivivahteisempi kuin myöhemmin klassismissa. Haastateltavien B, D ja E:n mielestä vibraton merkitys on olla koristeena tai tehokeinona musiikillisissa huippukohtissa ja tietyissä harmonisissa paikoissa. E:n mukaan vibrato on yksi koristelukeino muiden koristeiden joukossa samalla tavalla kuin trilli tai aksentit. B eritteli, että sen huojuntatiheyttä, nopeutta ja laajuutta pitää pystyä säätelemään. Vibrato voi olla lempeä, aggressiivinen ja kaikkea siltä väliltä. Se voi olla aksenttimainen ele, jos halutaan korostaa tiettyjä nuotteja. Tärkeintä on maustaa musiikkia sen karaktääriin mukaisesti. C:n mukaan orkesterisoitossa vibraton merkitys riippuu hyvin paljon kapellimestarista ja hänen edustamastaan koulukunnasta. Yleensä kapellimestari sanoo selkeästi oman mielipiteensä vibraton käytöstä. Orkesterissa barokkimusiikkiin sopii pieni ja tiheä vibrato.

Haastateltava B totesi yllättäen, että hän käyttäisi barokissa rohkeasti jopa jatkuvaa vibratoa, kunhan se ei koko ajan erotu, eikä muistuta romantiikan vibratoa. Vain teoksen huippukohtissa vibrato erottuu selkeästi. Orkesterissa toivotun sävyn saavuttamiseksi pitää kuitenkin yleensä soittaa ilman vibratoa, koska se on monelle soittajalle automaatio. B:n mielestä vibrato voi kuulostaa myös barokissa spontaanilta ainakin kuulijan korvaan. Viulisti kuitenkin harkitsee tietoisesti, mitkä harmoniat tai yllättävät kohdat vaativat intensiteetin lisäystä.

Kaikki haastateltavat olivat samaa mieltä siitä, että viulun tehtävä on imitoida laulua ääntä.

Se laulamisen ajatus, maailman luonnollisin soitin on sinussa itsessäsi. Kaikki muut ovat jossain vaiheessa keksittyjä, niin viulukin. Jos emme olisi viulisteja, olisimme laulajia. (A)

A suositteli samalla Nicolaus Harnoncourtin kirjaa ”Puhuva musiikki”. E muistutti, että erityisesti barokin musiikki on ”puhuvaa”, ei niinkään laulavaa kuten romantiikassa. Musiikki haluaa sanoa jotain, ilmaista jonkin tunnetilan eli affektin. Jos jousen käyttö jäljittelee hengittämistä, viulun vibrato imitoi laulajan äänen väreilyä.

Haastateltava E:n mukaan vibrato ei itsessään kuvaa mitään tunteita, mutta sen luonne ja intensiteetti määrittelevät, mitä affektia haetaan yhdistettynä harmoniaan. Haastateltavat liittivät vibraton lempeisiin melodioihin tai teoksen kiihkeimpään kohtaan. Toisaalta A:n mielestä barokkiin kuuluva vibratoton soitto voi luoda mystisemmän sointi-vaikutelman. B:n mukaan orkesterissa pieni ja kevyt vibrato voi lisätä utuisuuden vaikutelmaa. Tosin, jos halutaan kuvata esimerkiksi sotilaallista tunnelmaa ja mukana on paljon vaskipuhaltimia, ei kannata käyttää vibratoa, koska puhaltajatkaan eivät sitä tee. On myös hyvä huomata, että barokissa on tyypillistä kuvata tuskallisia asioita kuten kuolemaa hyvin lempeillä melodioilla.

Suhtautuminen vibraton käyttöön barokkimusiikissa on muuttunut haastateltavien mielestä viimeisimpien vuosikymmenien aikana. A muisteli, että hänen nuoruudessaan barokissa saatettiin käyttää yhtä leveää ja reilua vibratoa kuin romantiikassa. Händelin ja Vivaldin sonaatit kuulostivat samanlaiselta kuin Schubertin sonaatit. Hänen mielestään on siis hyvä, että nykyään pyritään jäljittelemään barokin ajan soittotapoja tutkimalla vanhoja nuottikirjoituksia ja säveltäjien kirjeenvaihtoa. Toisaalta D:n mielestä barokin ajan ilmaisu ja tyylin mukaisuudesta voi olla jo liian kapea-alainen käsitys. Ilmaisun on saattanut olla hyvin rajua esimerkiksi musiikillisten tehosteiden muodossa. B teki vielä tärkeän huomion. Monet barokin ajan teoksista on tarkoitettu alun perin soitettavaksi pienissä saleissa pienellä kokoonpanolla, eikä täyttämään kokonaista konserttisalia. Niistä kannattaisi ennen kaikkea tutkia rytmisiä eleitä, hengityksiä ja harmonisia painotuksia. Vibrato ja muut ornamentit pitää suhteuttaa palvelemaan musiikkia.

Klassismi

Vibraton merkitys pysyy klassismissa haastateltavien mielestä melko samana kuin barokin aikana. B:n mukaan harmonian merkitys kasvaa, eikä ilmaisu ole aivan yhtä runsasta kuin barokissa. Musiikissa on siis vähemmän yllätyksiä ja melodiat ovat pitempikäarroksisia. Vibrato kuuluu melodiaan, mutta se ei saa hämärtää harmoniaa. C:n mielestä äänen puhtaus ja kirkkauden säilyminen korostuvat klassismissa. Toisaalta A:n mielestä vibraton merkitys kasvaa suuresti klassismissa, kun vibratoa voi käyttää fraasien yhdistämiseen, eikä vain ornamenttina tietyille äänille. Aletaan myös kiinnittää huomiota erilaisiin vibraton soittotapoihin. Vibraton käyttö laajenee lempeistä tunnetiloista dramaattisten kohtausten elävöittämiskeinoksi. E:n mielestä klassismin musiikki, ja sitä kautta vibrato, ei kuitenkaan enää vaikuta yhtä retorisesti kuin barokki. Siirrytään siis hieman lähemmäksi maalaavaa musiikkia. Haastateltava B muistutti, että viulunsoitto on vielä jousikäsipainotteista. Tähän liittyen A toteaa, että klassismin tyyppillinen eleganssi, joka saavutetaan paljolti jousen käytöllä, on myös riippuvainen vibratosta.

Haastateltavien mielestä nykyaikana kuulee vähän perinteisen klassismin tyylin mukaista vibraton käyttöä. C:n mukaan kapellimestarien koulukuntaerot vaikuttavat orkesterissa eniten. Venäläisen koulukunnan edustajat haluavat yleensä selvästi enemmän vibratoa kuin ranskalaisen tai saksalaisen koulukunnan edustajat. D ja E huomauttavat, että kaikki kapellimestarit tai solistit eivät ole aina myöskään perehtyneet niin tarkasti vibraton käyttöön vanhemmassa musiikissa. Haastateltavat pohtivat, että yksi syy tähän on, että vibratosta on puhuttu melko vähän aiempina vuosikymmeninä.

Romantiikka

B:tä lukuun ottamatta haastateltavien mielestä vibraton merkitys kasvaa suurimmalleen romantiikan aikana.

On siirrytty puhuvasta musiikista maalaavaan musiikkiin. (E)

Romantiikkaan usein liitetty katkeamaton vibrato on E:n mielestä ikään kuin vastine Wagnerin keksimälle päättymättömälle fraasille. Viulu siis imitoi kehityksessä laulua. Musiikki saa C:n mukaan lisää erilaisia tehoja entistä leveämmällä ja isommalla vibratolla. Erityisen mielenkiintoinen on haastateltava B:n muista poikkeava ajatus. Hänen mielestään vibraton merkitys on myös romantiikan aikana vähäinen, mutta kun sitä

käytetään, sen vaikutus on huomattava. Jatkuvan vibraton ihanne on hänen mukaansa tullut vasta 1900-luvulla.

Haastateltavien mukaan romantiikan musiikissa käytetään usein vibraton lisäksi hyvin erottuvia glissandoja. B:n mukaan erityisesti melodian huippukohtissa niitä voi käyttää myös kevyen vibraton kanssa. Glissandoon pätee kaikkien haastateltavien mielestä sama sääntö kuin vibratossa eli sen käyttöpaikkojen tulee olla harkittuja, jotta ne ovat osa musiikkia. B:n mielestä liikaa käytettynä glissandot kuulostavat päälle liimatuilta ja päällekyviltä. Hän sanoi ohjeeksi käyttää niitä nouseviin melodian kaarroksiin, jolloin samalla sointi kevenee. C neuvoi, että jos käytät glissandoa ylänuottiin tullessa, et saa lähteä sillä samalta nuotilta pois. Glissandon päättävälle äänelle voi lisätä vibraton hyvän maun rajoissa.

Romantiikassa vibratoa käytetään B:n mielestä tehostamaan hyvin monenlaisia tunteita kuten intohimoa, kiihkoa, lempeyttä ja lämpöä. Synkkään tunnelmaan sopii hidas vibrato. B painottaisi matalilla kielillä synkkyyden kuvaamisessa jousen käyttöä, jotta saataisiin syvyyttä sointiin. Sitten hän korostaisi viulun omaa resonointia pienellä vibratolla. C:n mielestä tunnetilojen intensiteetit vaihtelevat paljon romantiikassa ja nämä vaihtelut erottuvat muuntelemalla vibraton nopeutta. Erityisen kiihkeät kohdat ja hurjat soinnut vaativat vibratoon ”sähköä”. Rauhalliseen ”lilluvaan” musiikkiin sopii hitaampi vibrato. Haastateltavien mukaan nykyaikana tavallisin odotuksista poikkeava tehokeino on jättää vibrato kokonaan pois. C:n mielestä erityisesti orkesterissa tämä on yleistä, jos kapellimestari haluaa korostaa harmoniaa ja intonaatiota. Tosin B:n mielestä romantiikan aikana käytettiin vähemmän vibratoa, kuin mitä kuulijan korva haluaisi nykypäivänä kuulla. D:n mukaan joidenkin koulukuntien edustajat saattavat myös pyytää paljon enemmän vibratoa kuin mitä itse ajattelisi.

Nyky aika

Ennen keskustelua aivan uudesta musiikista, kysyin mielipiteitä vibraton käytöstä impressionismin ja ekspressionismin musiikissa. Impressionistinen värimaailma saadaan B:n mukaan aikaan vibratolla ja sopivalla jousenkäyttötavalla. D määritteli vibraton hieman nopeammaksi ja kevyemmäksi.

Vibrato on pumpulimainen ja epätasainen. Se käväisee ja häviää yhtä huomaamattomasti pois. (D)

C:n mielestä vibrato ei juurikaan eroa esimerkiksi romantiikasta, ellei säveltäjä ole merkinnyt soittotapaa erikseen. Ekspressionismista haastateltavilla ei ollut sanottavaa.

Nyky musiikista kaikki haastateltavat mainitsivat säveltäjien tavan merkitä vibraton luonne ja käyttöpaikat hyvin tarkkaan. A:n ja C:n mielestä tavallinen tehokeino on soittaa fraasi tai osa-alue ilman vibratoa ja sitten käynnistää se uudelleen.

Usein vibraton mukaan tulemista korostetaan erityisen hurjalla ja nopealla liikkeellä. Seuraava ääni on taas ilman vibratoa. (C)

B:n mukaan vibrato voi olla niin laaja, että pohjasäveltä ei enää tunnista. Haastateltava D mainitsi, että välillä jätetään vibrato pois, mutta säätelemällä sointua ääni alkaa huojuu vibratomaisesti. E:n mielestä vibrato on lähtökohtaisesti hyvin pientä, ellei säveltäjä ole toisin kirjoittanut. Toisaalta yksittäisen esitysohjeen puuttuminen voi aiheuttaa epätietoisuutta soittajassa. Miten soitan tässä kohdassa vibraton, kun siitä ei yhtäkkiä olekaan mitään merkintää?

5.2 Vibraton käyttö ja merkintä eri aikakausina

Barokki

Vibrato on kaikkien haastateltavien mielestä ornamentti eli koriste. B:n mukaan se sopii erityisesti kadensseihin ja fraasien huippukohtiin, kun intensiteettiä ja jousen painetta lisätään. Hän jatkoi, että yksi kauneimmista jousen käytön koristeista on ”messa di voce” eli keskeltä vahva sekä alusta ja lopusta kevyt. Vahvaan keskikohtaan sopii vibrato. Lisäksi vibraton voi lisätä tehostamaan aksenttimaisia kohtia. Haastateltava E:n yleisohje oli, että vibraton voi lisätä kohtiin, jotka jäisivät muuten paljaiksi ja kylmiksi. Barokkimusiikista tekee vaikean se, että merkintöjä on hyvin vähän. E muisti ainoastaan ranskalaisesta gamba-musiikista erilaiset aaltoviivat vibraton merkintätapana. Kahden sormen mikrotrilli, joka soi tiheänä vibratona, oli jonkin verran käytössä. Viulumusiikista ei kellekään tullut merkintätapoja mieleen. Haastateltava B totesi, että aikalaiset luottivat hyvään makuun.

Kaikkien haastateltavien mielestä vibrato on yhdistelmä sormi-, ranne- ja kokokäsi-vibratoa. Liike siis lähtee koko kädestä. A:n mukaan esimerkiksi pelkän rannevibraton rajallisuus tulee vastaan tietyn intensiteetin jälkeen, kun liike alkaa jäykistyä. Käsivarsivibratossa liike pysyy vapaana ja sitä on helpointa nopeuttaa ja hidastaa. B:n mielestä vasta, kun soitetaan ilman olkatukea, vibrato muuttuu väistämättä ranne- ja sormipainotteiseksi. Kun viulu ei ole tukevasti leuan ja olkapään välissä, käsivarsivibrato on mahdoton. Viulua tuetaan silloin vasemmalla kädellä ja jousella.

Suurimmat erot barokkiviulun ja nykyaikaisen viulun välillä ovat haastateltavien mukaan suolikielien ja tukien puuttuminen.

Viulu resonoi eri tavalla ilman tukia. Olkatuki toimii sordinomaisena efektinä. Ilman tukia soittaminen vapauttaa hartiaa ja verenkiertoa, koska asento ei ole tiivistä tuettuna leuan alla. (B)

B jatkoi, että sen sijaan jousi tukee jonkin verran viulua ja vibrato tulee luonnollisesti kohdissa, joissa jousen paine on vahvempi. D muistutti, että vibraton sointi on erilainen suolikielillä.

Suolikielien tuntuu nykyajaisia metallikieliä pehmeämmiltä, joten myös niiden sointi on pehmeämpi. (D)

Kaikki haastateltavat olivat samaa mieltä, että barokkiviulun soinnin imitoiminen modernilla viululla on hyvin vaikeaa. B suositteli hakemaan barokkisointia kokeilemalla opettelemalla soittamaan ilman olkatukea. Haastateltavat D ja E suosittelivat suolikielien käyttöä.

Orkesterisoiutossa intonaatio oli haastateltavien mielestä tärkeintä. E korosti, että vibratoa tulee käyttää harkiten harmonisissa, kontrapunktista erottelua vaativissa kohdissa. B:n mielestä aaria-tyyppisissä orkesterikappaleissa, joissa ensimmäisellä viululla on laulajan rooli, täytyy käyttää jonkin verran vibratoa. C:n mukaan, jos stemma on kirjoitettu korkealle ja koko sektio soittaa samaa melodiaa, vibrato kapenee ja pienenee. Muuten äänen ydin hukkuu kuulemattomiin. C jatkoi, että orkesterin koko vaikuttaa siten, että pienessä kokoonpanossa, kuten kvartetissa, poikkeava vibrato erottuu helposti. Isommassa orkesterissa soittajien vibratot sulautuvat helpommin yhteen. Haastateltava D nosti esiin sukupolvien välisen eron. Nuoremmat soittajat vähentävät helpommin vibratoa tai jättävät sen kokonaan pois puhtauden ja kuulauden takia. Vibraton vähentyessä jousikäden merkitys kasvaa. Vanhempi sukupolvi saattaa kokea tämän rajoituksena, koska heidän opinnoissaan vibraton käyttöön ei välttämättä ole kiinnitetty huomiota, vaan sen käyttö on ollut runsaampaa ja vapaampaa.

Klassismi

Vibrato on haastateltavien mielestä edelleen ornamentin roolissa. C:n, D:n ja E:n mielestä vibraton käyttö on jonkin verran vapaampaa kuin barokissa. E:n mukaan klassismissa on hieman barokkia enemmän varaa tulkinnalle. B ja C mainitsivat 1700-luvun alkupuolelta olevan F. Geminianin viulukoulun, jossa kannustettiin käyttämään vibratoa aina, kun mahdollista. Molemmat kiistivät Geminianin väitteen ja korostivat tark-

kaa harkintaa vibraton käytössä. B osasi erotella parhaiten, miten vibraton asema koristeena näkyy merkinnöissä. Klassismin aikana aletaan kirjoittaa tarkemmin nyansseja ja muita merkintöjä kuten sforzatoja. Erityisesti nopeisiin crescendo-diminuendo-kohtiin kuuluu soittaa vibratoa. B jatkoi vielä, että fraseeraus tulee kuitenkin ennen kaikkea jousikäden puolelta. Vasen käsi auttaa artikuloinnissa.

Haastatteluissa nousi esiin Mannheimin koulukunnasta peräisin olevan jousivibraton käyttö. Haastateltavat liittivät sen osittain jo barokin puolelle. B:n mukaan sitä on paljon Bachin musiikissa. Nuoteissa jousivibrato on tyypillisesti säestyskuviona eli peräkkäiset kahdeksasosat soitetaan samalla jousella, mistä syntyy vibratomainen ääni. D ja E jatkoivat, että käyttöero jousivibraton ja tavallisen vibraton välillä on, että jousivibratoa ei käytetä tehokeinona. Se on vain säestävä jousitus.

Jousivibratosta puhutaan vähän, koska eihän sitä oo meille kukaan opettanu. Mäkin kuulin vasta aikuisena miehenä koko asiasta käytyäni koti- ja ulkomaisissa opinnoissa. Siitä puhuminen katosi jossain vaiheessa, kun alettiin käyttää kokokäsivibratoa. (A)

Vaikka haastateltavien mielestä vibrato on yhdistelmä sormi-, ranne- ja käsivarsivibratoa, A ja B jättäisivät klassismissa käsivarsivibraton enimmäkseen pois. A perusteli väitteen Leopold Mozartin viulukoulukirjalla, jossa vibrato on sormi- ja rannepainotteinen. B muistutti, että barokkiviulu oli yleisessä käytössä klassismin aikaan ja ilman olkatukea käsivarsivibrato oli käytännössä mahdoton. B lisäsi, että voisi ottaa vähän käsivartta mukaan vibratoon, jos soittaisi modernilla viululla. Haastateltavat C-E käyttäisivät isompaa vibratoa laulavissa cantabile-osissa. E muistutti, että tärkeintä on tyylin mukainen soitto. Klassismin musiikki ei saa kuulostaa romantiikan musiikilta, vaikka kyseessä olisikin tavallista kauniimpi melodia. Mitä lähemmäs tullaan romantiikkaa, sitä vapautuneempi vibratosta tulee. E pohti, että esimerkiksi johonkin Mozartin myöhäistuotannon teokseen voisi jo sopia romantiikkaan vivahtava vibrato.

Romantiikka

Haastateltavilta kysyttiin mielipidettä Louis Spohrin ja Pierre Baillotin väitteeseen, että vibratoa tulisi säästellä vain esimerkiksi fraasien huipennuksiin. Kaikki haastateltavat kannattivat hallittua vibraton käyttöä. A muistutti, että jos fraasin alussa on nopea kulku ja lopussa pitkä ääni, jolle periaatteessa pitäisi soittaa vibratoa, sen käyttöä kannattaa harkita. Vibratosta voi nopean kulun seurauksena tulla tahattoman leveä,

jolloin pitkän äänen korkeus voi hämärtyä. A käytti tästä termiä ”hätävibrato”. Vibratolla ei siis saa peitellä vaikeita paikkoja, koska silloin sen vaikutus tehokeinona häviää. Muutkin haastateltavat korostivat säveltason säilymisen tärkeyttä.

Haastateltavia pyydettiin vertaamaan varhaisromantiikan musiikkia, kuten Mendelssohnin tai Schubertin teoksia, ja myöhäisromantiikan musiikkia, kuten Brahmsin teoksia. Haastateltavien mielestä varhaisromantiikassa klassismi kuuluu enemmän ja vibrato on pienempää. C:n mukaan kapellimestarit pyytävät usein kuulasta vibratoa.

Sointi pysyy kirkkaana vibratosta huolimatta. B:n mielestä varhaisromantiikassa on tärkeää, että harmoniat erottuvat kirkkaasti ja ääni vahvistaa itse itseään. Orkesterissa, kun monta viulistia soittaa samaa ääntä, ei tarvita niin paljon voimaa hyvään sointiin, koska vibrato aiheuttaa hälyä. Vibraton pitää siis olla pientä. Myöhäisromantiikkaan, kuten Brahmsin musiikkiin, haastateltavat käyttäisivät reilummin vibratoa. Tosin B ja C mainitsivat poikkeavana esimerkkinä kapellimestari Paavo Bärglundin, joka halusi Brahmsin teoksista vibraton kokonaan pois. Hän haki siis täydellistä intonaatiota.

B eritteli vibraton käyttöpaikoiksi melodian huippukohdat, pitkät äänet ja mahdollisesti korostamaan aksenttia. Pitkillä äänillä vibratoa ei aina pidä soittaa koko ajan. Tähän vaikuttaa pitkän äänen paikka harmoniassa. Muut haastateltavat eivät osanneet erotella käyttöpaikkoja yleisellä tasolla. Vibraton käyttöön liittyviä merkintöjä haastateltavat muistivat kuitenkin hyvin. A mainitsi molto (paljon) ja senza (ilman) vibraton. Hänen mielestään myös romantiikassa vibrato jätetään kuitenkin usein soittajan harkintaan. Nuoteissa voi lukea esimerkiksi molto espressivo tai joku muu espressivo, mikä viittaa vibraton käyttöön, mutta ei selitä sitä tarkemmin. B mainitsi jo klassismissa käytetyn nopean crescendo-diminuendon-merkinnän, jolloin äänen halutaan lämpöä. C muisti nähneensä joissain romantiikan teoksissa merkinnän ”vibr”, joka tarkoitti, että säveltäjä halusi siihen kohtaan erityisesti vibratoa. D mainitsi lisäksi tenuto-viivan. E käyttäisi vibratoa aksenttimaisissa sforzato-kohdissa ja mainitsi omaksi suosikikseen rin sforzaton, jossa sointi ja vibrato on syvä, leveä ja lämmin.

Viimeistään romantiikkaan tullessa vibrato muuttuu haastateltavien mielestä koko käden liikkeeksi. A:n mielestä liikkeen ranne- tai käsivarsipainotteisuus riippuu siitä, miten soittaja hallitsee oman vibratonsa, miten tehokas se on. Haastateltavat myönsivät, että eivät olleet juurikaan ajatelleet käyttämäänsä vibratolajia romantiikassa. E sanoi:

Rannevibratoon vuotavat kaikki romanttiset ihanteet. (E)

Kun vibraton pitää olla harkitumpaa ja tiukassa kontrollissa, hän painottaisi käsivarsi-vibratoa. B:n mielestä vibratolajin käyttö riippuu musiikista. Esimerkiksi Schumannin, Schubertin ja Brahmsin käyttämissä crescendo-diminuendo -paikoissa vibrato on laajempi, jotta ele kuuluu.

Olkatuen käyttö vaikuttaa myös. Mitä enemmän siinä on tukia sitä isommaksi menee vibratokin. (B)

5.3 Vibrato tulkinnan opetuksessa

Vibraton käytön pitää kaikkien haastateltavien mielestä olla aina tietoista. C:n mukaan soittajan tulisi miettiä harjoittelun alussa, mihin hän vibratollaan pyrkii ja millaisia musiikillisia asioita se palvelee. Millainen vibrato sopii mihinkin fraasiin? D korosti, että kun tekninen pohjatyö on tehty, voi heittäytyä musiikkiin ja olla sen enempää ajattelematta vibratoa. E sanoi, että vibraton pitää aina olla hallinnassa, automaatio se ei saa olla koskaan. Kaikkien haastateltavien mielestä vibraton tulkinnallista käyttöä voi ja pitää opettaa. B:n mukaan osa oppii sen luonnostaan, osalle siitä tulee tärisevä.

Kun kehittyvä soittaja pohtii, mitä vibratollaan ilmaisee, hän alkaa sitä käyttää ja opettaja neuvoa ja yhdistelemällä eri vibratolajeja päästään tuloksiin. (A)

A jatkaa, että kaikessa tulkinnan opetuksessa on pohjimmiltaan kyse kuuntelun opettamisesta. Kun oppii aistimaan eroja vibraton eri sävyissä ja käyttöpaikoissa, oppii myös asettamaan ne oikein. Haastateltavien mielestä tärkeintä on, että opettaja kannustaa kokeilemaan erilaisia tulkinnallisia vaihtoehtoja, eikä vain sano, että käytä tässä kohdassa tällaista vibratoa. B miettisi ensin kappaleen intensiteettiä ja karakteriä eli mitä puhtaan äänen päälle laitetaan. C muisti yhden esimerkin tulkinnan opetuksesta. Eräs Wienin filharmonikkojen entinen soittaja oli kertonut hänelle, että heille tulleita uusia jousisoittajia pyydettiin aluksi kuuntelemaan tarkasti orkesterin sointia. Vasta, kun uusi jousisoittaja tunnisti ja ymmärsi esimerkiksi mozart-vibraton tai brahms-vibraton, hän sai soittaa isommalla äänellä. Vanhemmat soittajat opettivat siis nuoremman kuuntelemaan halutut musiikilliset sävyt ja tulkintatavat.

Erialaisten sävyjen etsiminen tässä soiton maailmassa on se pointti. Kyllä ja ikuisesti. (A)

6 Pohdinta

Tutkimuksen tavoitteena oli kerätä tietoa vibraton merkityksestä ja käytöstä viulunsoitossa eri aikakausina. Alkuperäisenä ajatuksena oli tutkia viulun, alttoviulun, sellon ja kontrabasson vibraton käyttöä, mutta teoria-aineistoa löytyi yllättäen englanniksi niin paljon, että tutkimus rajautui pelkästään viulun vibratoon. Olen viulisti, joten aihe oli minulle hyvin tärkeä. Tutkimuksen tekeminen ja tulokset laajensivat ajatteluaani vibraton suhteen. Hypoteesini oli, että barokin aikana vibratoa ei käytetty lähes lainkaan. Klassismin ja romantiikan aikana ajattelin vibraton käytön lisääntyvän tasaisesti. Tutkimustulokset kuitenkin osoittivat, että vibraton kehitys ei ollut lainkaan näin tasaista. Jopa romantiikan aikana oli hetkiä, jolloin vibrato oli kiellettyä. Mielipiteet vibraton puolesta ja vastaan näkyivät tuloksissa barokista romantiikkaan. Teoria-aineiston ja haastattelututkimuksen kautta sain paljon hyödyllistä tietoa ja ohjeita vibraton käytöstä barokista nykyaikaan.

6.1 Vibraton merkitys eri aikakausina

Vibrato on **barokin aikana** koristeen eli ornamentin asemassa. Sen laajuutta ja nopeutta voidaan säädellä, jotta sen klassismia laajempi tunneskaala välittyisi. Jousen käyttöön ja harmoniaan yhdistettynä vibrato voi kuvata esimerkiksi iloa, surua, pelkoa ja aggressiivisuutta. Sekä teoriaosassa että haastatteluissa korostui viulun tehtävä imitoida lauluääntä. Erityisen mielenkiintoinen tieto oli, että 1600-luvulla yleinen kouluaine retoriikka vaikutti suoraan viulunsoittoon, jossa retoriset keinot pyrittiin ilmaisemaan musiikilla. Barokkimusiikki ei siis pyrkinyt vain imitoimaan lauluääntä, vaan muuttamaan myös puheen musiikiksi ja välittämään erilaisia affekteja eli tunnetiloja.

Frederick Neumannin ajatus spontaanista, vähäeleisestä ja jopa jatkuvasta vibratosta viittasi ihmisäänen luontaiseen värähtelyyn. Barokkimusiikissa vibratoa voisi siis hänen mukaansa käyttää rohkeammin kuin vain tarkasti säädeltynä koristeena. Tällaisen vibraton käyttö voi kuitenkin olla vaikeaa toteuttaa käytännössä. Neumannin ajatuksen on saattanut vaikuttaa vanhojen äänitteiden huono laatu ja suolikielien käyttö. Vanhoissa äänitteissä on varmasti mukana oman aikansa tulkintaa. Levyjen huono laatu voi aiheuttaa tahatonta vibratolta kuulostavaa äänen värähtelyä. Lisäksi barokki-

viulussa yleisesti käytetyt suolikielet soivat pehmeämmin kuin nykyaikaiset teräskielet. On todennäköisempää, että vibratoa käytettiin barokissa harkittuna koristelukenona. Tätä ajatusta tukevat myös tutkimustulokset. Vibrato voi kuulijan mielestä vaikuttaa spontaanilta, mutta viulisti miettii käyttöpaikat tietoisesti harmonian ja tunnelman mukaan. Lauluun kuuluva vähäeleinen jopa jatkuva vibrato on hyvin vaikea toteuttaa viululla ilman, että se kuulostaisi barokin tyylin vastaiselta.

Sekä teoria-aineiston että haastateltavien mielestä vibrato sopii fraasien huippukohtiin, tiettyjen harmonisten kohtien korostamiseen, pidätyksiin ja tehostamaan aksenttimaisia kohtia. Vibraton toteutustapa voi haastattelujen perusteella olla yhdistelmä sormi-, ranne- ja käsivarsivibratoa. Historiallisten teorialähteiden mukaan vibraton pitäisi olla barokissa rannepainotteinen ja voi muistuttaa trilliä. Tutkimustuloksissa kuitenkin ilmeni, että kyseessä on olkatueton barokkiviulu, jota tuetaan vasemmalla kädellä ja jousella. Modernia viulua soittaessa vibraton toteutustavalla ei siis ole niin suurta merkitystä. Tärkeämpää on, että vibrato pysyy kapeampana ja tiheämpänä verrattuna myöhempään romantiikan vibratoon.

Orkesterisoitossa intonaatiolla on suuri merkitys. Selkeälle melodiaäänelle voi soittaa hieman vibratoa. Mitä kontrapunktisempaa musiikki on sitä harkitumpaa vibraton käytön pitäisi olla. Vibraton poisjättäminen voi olla järkevää, jos selkeää melodiaa ei ole. Tutkimustulokset olivat yhtä mieltä siitä, että orkesterin ja saman stemman soittajien määrän kasvaessa vibrato pienenee ja vähenee. Muuten äänen ydin voi hävitä ja intonaatio kärsii.

Vibratoa merkittiin harvoin barokin ajan nuotteihin. Teoria-aineiston ja haastattelujen perusteella ainoastaan kahden sormen mikrotrilli, joka muistutti vibratoa, merkittiin vaihtelevilla aaltoviivoilla. Tutkimustulosta puoltaa myös se, että en löytänyt yhtäkään nuottiesimerkkiä vibraton merkinnästä. Viulisti sai yleensä itse päättää vibraton käytöstä. Kaikessa musiikillisessa tulkinnassa luotettiin hyvään makuun.

Klassismin musiikissa vibraton rooli säilyy tutkimustulosten mukaan melko samana kuin barokissa. Vibraton merkitys jopa pienenee, koska harmoniarytmi on hitaampi eli melodiat ovat pitempikaarroksisia ja harmoniassa on vähemmän korostusta vaativia yllätyksiä. Tärkeintä on siis soinnin puhtaus ja kirkkaus. Toisaalta vibraton rooli kasvaa barokkiin verrattuna, koska melodialinjaan voi soittaa enemmän vibratoa, ja fraaseja voi sitoa sillä toisiinsa. Tästä huolimatta harmonia ei saisi hämärtyä. Vibratoa voi

nyt käyttää myös dramaattisten kohtausten elävöittämiseen yksittäisten affektien sijaan. Klassismissa siirrytään ikään kuin enemmän kohti maalaavaa musiikkia ja kauemmas barokin retorisesta, puhuvasta musiikista.

Haastatteluissa ja teoria-aineistossa nousi esiin jousivibrato, joka oli klassismissa ja osittain jo barokissa tyypillinen säestyskuvio. Haastateltavat korostivat, että sitä ei koskaan käytetä tehostekeinona. Mielenkiintoinen ristiriita on, että teorialähteissä jousivibrato sopi yksilölliseen ilmaisuun normaalien vibraton rinnalle, kun taas haastateltavat olivat törmänneet jousivibratoon vasta työelämässä. Sen merkitys siis väheni ja unohtui, kun alettiin käyttää romanttisempaa koko käden vibratoa. Voi olla, että jousivibrato oli yleisesti käytössä ennen romantiikkaa, mutta nykyaikana siitä puhutaan lähinnä teorialähteillä ja myöhemmin työelämässä. En ole kuullut, että sitä opetettaisiin missään.

Vibraton toteutus on hyvin samanlainen kuin barokin musiikissa. Liike voi lähteä koko kädestä, jos kyseessä on moderni viulu. Barokkiviulu oli yleisessä käytössä klassismin aikana, ja siinä vibrato muuttuu itsestään rannepainotteiseksi. Sormi- ja rannevibraton yhdistelmän tärkein perustelu oli sekä teoriaosassa että haastatteluissa Leopold Mozartin viulukoulukirja. Tutkimuksessa ilmeni, että aaltoviiva ei ollut klassismin aikana yleinen vibraton merkintätapa, vaikka jotkin säveltäjät käyttivät sitä. Ainoat löytämäni nuottiesimerkit olivat Leopold Mozartin viulukoulukirjasta. Aaltoviivojen sijaan vibrato merkittiin nopeilla crescendo-diminuendoilla sekä sforzatoilla (sfz).

Romantiikan musiikissa vibraton käyttö jakaa selvästi eniten mielipiteitä niin tutkimustulosten kuin teoria-aineiston kesken. Vibraton harkittu käyttö on perusteltua, jotta sen vaikutus olisi huomattava ja jotta se ei menettäisi tarkoitustaan. Vibraton tehtävä on siis olla tehokeino ja laajentaa ilmaisua. Toisaalta vibraton merkityksen voi ajatella kasvavan romantiikan aikana suurimmilleen, koska iso ja leveä vibrato tuo lisää tehoja ja värejä musiikkiin. Romantiikasta tulee myös mieleen tunteen palo ja paatos, joihin viulisti helposti lisää vibratoa luonnostaan. 1800-luvulla suolikieliset vaihtuivat teräskieliksi. Vanhat suolikieliset ovat teräskieliä pehmeämpiä, ja ne saattavat värähdellä jonkin verran itsestään. Kovempien teräskielien erilainen sointi vaatii enemmän vibratoa.

Vaikka tutkimustuloksissa oli hieman erimielisyyttä vibraton käytön määrästä, vibrato ei saisi koskaan kuulostaa automaattiselta tai hallitsemattomalta. On myös tärkeää

huomioida soitettavan teoksen ajoittuminen varhais- tai myöhäisromantiikan vuosikymmenille. Varhaisromantiikan säveltäjistä esimerkiksi Mendelssohnin ja Schubertin teoksissa klassismi vaikuttaa vielä. Vibrato on pienempää ja sointi pysyy koko ajan kirkaana. Täys- ja myöhäisromantiikassa, kuten Brahmsin musiikissa, vibratoa käytetään reilummin ja leveämmin.

Kirjalähteissä vibratoa tärkeämpään asemaan nousi portamento eli selkeästi erottuvat glissandot. Tämä oli yksi syy siihen, miksi vibrato palasi ornamentin asemaan 1800-luvulla. Tutkimustulosten mukaan portamenton käytön tulee olla samalla tavalla harjittua kuin vibratonkin. Siitä tulee muuten ikään kuin musiikin päälle liimattua. Portamenton tarkoista käyttöpaikoista ei juurikaan löytynyt tietoa. Haastatteluissa mainittiin erityisesti melodian nousevat kaarrokset. Voisi kuvitella, että liikaa käytetyn portamenton erottaa vielä helpommin kuin liikaa käytetyn vibraton.

Kirjalähteissä ei otettu tarkasti kantaa, millaisten tunteiden kuvaamiseen vibratoa voi käyttää. Romantiikan musiikissa tärkeintä on ilmauksellisuus ja musiikin herättämien tunteiden välittäminen. Haastatteluissa ilmeni, että vibrato sopii niin lempeiden kuin synkkien tunteiden värittämiseen. Olennaista on vibraton nopeuden ja laajuuden säätely. Kirjalähteissä ei otettu myöskään kantaa vibraton toteutustapaan. Ainoastaan Leopold Auer paheksui koko käden liikettä. Haastateltavat sen sijaan mielsivät vibraton käsivarsipainotteiseksi. Käsivarsi- tai rannepainotteisuus riippuu kuitenkin viulistin vibraton teknisestä hallinnasta ja soitettavasta teoksesta. Esimerkiksi nopeissa crescendo-diminuendo -paikoissa vibraton pitäisi olla laajempi, jotta ele kuuluu. On kuitenkin tärkeää muistaa, että romantiikan musiikkia soitettiin alun perin ilman olkatukea, jolloin vibrato pieneni rannevibratoksi.

Romantiikan musiikissa sopivia vibraton käyttöpaikkoja ovat ainakin melodian huipukohdat, pitkät äänet ja korostusta vaativat paikat. Tutkimustuloksissa painottui harjinta ja tietoinen ajattelu vibraton käytössä. Louis Spohrin ja Pierre Baillotin ohje säästellä vibratoa fraasien huipennuksiin sai siis tutkimustuloksissa vastakaikua. Tutkimustulokset olivat samaa mieltä Leopold Auerin kanssa siitä, että vibratolla ei saa peitellä virheitä tai teknisiä ongelmia. Vibratosta ei saa myöskään tulla liian suurta, ettei se häiritse säveltasoa. Toisaalta tutkimustulosten mukaan vibratoa saa olla romantiikan musiikissa paljon. Voidaan siis todeta, että vibraton runsas käyttö on sallittua, kunhan siinä on jokin musiikillinen ajatus taustalla.

Vibrato voidaan merkitä romantiikan musiikissa nuotteihin eri tavoin. Suoraan vibratoon viittavia merkintöjä ovat aaltoviivat esimerkiksi Spohrin jousikvartetoissa ja vibraton lyhenne vibr. Muita merkintöjä, jotka viittaavat jousen käytön ja muiden ilmaisukeinojen lisäksi vibraton käyttöön, ovat esimerkiksi *espressivo* tai *molto espressivo*, *sforzato* (sfz) ja *tenuto-viiva*. Myös aiemmin mainitut *nopeat crescendo-diminuendo* -kohdat tarvitsevat vibratoa. Nuottiesimerkkejä vibraton merkinnästä löytyi jonkin verran, mutta niiden löytäminen oli vaikeaa. Aaltoviivan ja muiden merkintöjen käyttö ei siis ollut kovin yleisessä käytössä.

Nykyajan musiikin vibratoa käsitellään teoriaosassa nykypäivän viulunsoiton opetukseen edelleen vaikuttavien 1900-luvun viulopedagogien näkökulmasta. Tutkimuksessa keskityttiin enemmän vibraton käyttöön impressionismissa ja modernissa 2000-luvun musiikissa. Impressionistisessa musiikissa vibrato on aiempiin aikakausiin verraten hieman nopeampi ja kevyempi. Vibrato ikään kuin käväisee ja häviää huomattomasti pois. Impression eli vaikutelmaan sopien vibratoa voisi kuvailla pumpulimaiseksi ja eeteriseksi. Nykymusiikissa merkittävin ero aiempaan musiikkiin on säveltäjien tapa merkitä vibraton luonne ja käyttöä vaativat paikat tarkasti. Tyypillinen tehokeino on soittaa ensin ilman vibratoa ja käynnistää se sitten hurjana ja isona liikkeenä. Pohjasävel saattaa tällöin hävitä kokonaan. Aiempiin aikakausiin verrattuna säveltäjät eivät ehkä aina halua yksilöllistä tulkintaa, vaan he suunnittelevat sävellyksensä yksityiskohtaisesti. Ainakaan vibraton kannalta omalle tulkinnalle ei jää oikeastaan ollenkaan tilaa. Vibratoa käytetään siis voimakkaana tehokeinona ja sen toteutustavat voivat olla radikaaleja.

Vibraton käytön tulkinnassa pitäisi aina olla tietoista määrästä riippumatta. Viulistilla pitäisi olla ajatus siitä, mitä musiikillista asiaa vibrato milloinkin palvelee, esimerkiksi viekö se fraasia eteenpäin. Tästä syystä on luontevaa, että tutkimustuloksen mukaan vibraton tulkinnallista käyttöä voi ja pitää opettaa. Sen opetus on pohjimmiltaan kuuntelun opettamista. Opettaja kannustaa opiskelijaa kokeilemaan erilaisia vibraton käyttötapoja ja valitsemaan niistä tilanteeseen sopivimman. Tällöin kehittyvä viulisti oppii kuulemaan erilaiset sävyerot ja ymmärtää, mitä paljaan äänen päälle voi milloinkin laittaa. Opettajan kannalta tärkeintä on välttää sanomasta suoraan, millainen vibrato mihinkin kohtaan sopii. Tutkimustulos oli toisaalta yllättävä siksi, että teoria-aineiston keruuvaiheessa kävi ilmi, että osa huippuviulisteista piti vibratoa soittajan sisältä kumpuavana asiana. Viulisti siis ymmärtäisi vibraton tulkinnallisen käytön jossain vaiheessa itsestään. Sen opettaminen olisi mahdotonta. Oli huojentavaa huomata, että

kaikki haastateltavat viulupedagogit ja orkesterimuusikot pitivät sen opettamista tärkeänä.

6.2 Luotettavuuden arviointi ja jatkokehittäminen

Tutkimuksessa kerättiin haastateltavien ajatuksia vibraton merkityksestä, joten oikeita tai väärä vastauksia ei ollut. Haastattelu oli hyvin toimiva tutkimusmenetelmä, koska sen avulla pystyttiin varmistamaan, että kysymykset ymmärrettiin oikein. Tarvittaessa tehdyt lisäkysymykset lisäsivät vastausten monipuolisuutta. Edellä mainitut asiat olisivat olleet mahdottomia, jos tutkimus olisi toteutettu kyselynä. Vastaukset olisivat myös voineet olla paljon lyhyempiä ja jopa hyödyttömiä. Haastattelukysymykset perustuivat teoria-aineistoon, jotta haastattelutuloksien ja teoria-aineiston yhtenevyyttä voitiin tutkia. Tutkimuksen teemojen asettelu oli selkeä ja huolimatta tiukasti rajatusta aiheesta jokaisen teeman haastattelukysymykset olivat erilaisia. Vibraton merkitys ja vibraton käyttö -teemat pysyivät pääsääntöisesti erillään, mutta limittyneisyyttä oli jonkin verran. Esimerkiksi vibraton roolia käsiteltäessä sivuttiin väistämättä myös vibraton käyttöpaikkoja. Kysymysten tarkka muotoilu aiheutti jonkin verran ongelmia, koska niistä tuli helposti johdattelevia. Kysymysten objektiivisuus vuorostaan teki osasta kysymyksistä epäselviä. Pitkästä suunnittelusta huolimatta yksi haastattelukysymys, onko barokin/klassismin/romantiikan tyylin mukaisella ja nykyaikaisella vibraton käytöllä eroa, aiheutti hämmennystä. Kasvokkain tai puhelimessa toteutettu haastattelu kuitenkin mahdollisti kysymysten tarkentamisen. Haastatteluista kerättiin luotettavia tuloksia, koska kaikki haastattelut äänitettiin ja litteroitiin tarkasti. Äänitiedostot ja litteroinnit säilytettiin yksityisellä tietokoneella, jota kukaan muu ei päässyt käyttämään. Haastateltavien nimet muutettiin yksittäisiksi kirjaimiksi A-E yksityisyyden suojan säilyttämiseksi.

Tuloksia analysoitaessa huomattiin, että muutamista aiheista, kuten teräskielten ja viulun tukien yleistymisen vaikutuksesta vibratoon, olisi voinut kysyä enemmän. Haastateltavat puhuivat molemmista aiheista, mutta yleensä vain sivuten jonkin toisen asian yhteydessä. Romantiikan ajan musiikissa painottui kokokäden vibrato. Haastateltaessa ei kuitenkaan osattu huomioida yläasemissa soittoa, jolloin vibrato voi osittain muuttua rannevibratoksi. Haastateltavat sekä haastattelija keskittyivät siis romantiikan ajalle tyypillisimpään vibratolajiin. Kaikki suunnitellut kysymykset olivat tärkeitä, ja

niihin piti saada vastaukset. Tutkimus oli melko laaja ja haastateltavilla oli rajallinen aikataulu. Lisäkysymyksille ei siis jäänyt paljon aikaa. Suurimpana haasteena oli estää haastattelun rönsyily varsinaisen kysymyksen ulkopuolelle ilman, että haastattelija vaikuttaisi omilla ennakkokäsityksillään vastauksiin. Haastattelujärjestyksellä, päätöiset opettajat ja orkesterimuusikot, ei ollut merkitystä haastattelujen sujuvuuteen. Ensimmäisen haastattelun jälkeen aikataulussa pysyttiin paremmin, koska haastattelun eri osa-alueisiin kuluva aika oli helpompi arvioida. Teoria-aineisto käsitteli historiallista tietoa, joten kaikki lähteet olivat tietyllä tapaa aiempia tutkimuksia. Tutkimustulosten vertaaminen teoria-aineistoon oli siis tärkeää. Tutkimustulokset olivat enimmäkseen yhteneviä teoria-aineiston kanssa, joten tuloksia voidaan pitää luotettavina. Haastattelut pääsääntöisesti vahvistivat ja tarkensivat teoria-aineiston väitteitä. Suuremmalla otannalla ja esimerkkiteosten läpikäynnillä voisi saada vielä tarkempia ohjeita vibraton käytön suhteen.

Muiden instrumenttien opettajien kokemukset vibraton käytöstä puuttuvat tästä tutkimuksesta kokonaan. Onko esimerkiksi laulajan tai huilistin vibraton käytössä eroa viulun vibratoon? Toinen mahdollinen lisätutkimus voisi olla vibraton tulkinnallinen opetus käytännössä. Aihetta sivuttiin haastatteluissa kysymällä, miten vibraton käyttöä tulkinnassa voi opettaa. On selvää, että opettajan tulee kannustaa kokeilemaan erilaisia tulkintoja ja sävyeroja. Voisiko tähän olla myös joitain konkreettisia harjoituksia ja opetuskeinoja? Olisi mielenkiintoista selvittää tarkempia opetusmenetelmiä.

Lähteet

- Auer, L. 1980. Violin playing as I teach it. New York: Dover.
- Brown, C. 2011. Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing. Julkaisussa Classical and romantic music. Toim. Milsom, D. Farnham, Surrey, England: Burlington, VT, USA: Ashgate Pub. Co.
- Flech, C., Rosenblith, E., & Mutter, A. 2000. The art of violin playing : Book one. New York: Fischer.
- Galamian, I. & Thomas S. 2014. Principles of violin playing and teaching. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Garam, L. 1972. Viulunsoiton peruskysymyksiä. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Garam, L. 2000. Lahjakkaan viulistin kasvatus. Helsinki: Yliopistopaino.
- Harnoncourt, N. & Taanila, H. 1986. Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Helsinki: Otava.
- Hauck, W. 1980. Vibrato on the violin. London: Bosworth. <https://finna.fi/Record/janet.166337>
- Hickman, R. 2011. The censored publications of The Art of Playing on the Violin, or Geminiani unshaken. Julkaisussa Baroque music. Toim. Walls, P. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate.
- Hirsjärvi, S., Hurme, H. 2015, Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Hyvärinen, M. 2017. Haastattelun maailma. Julkaisussa Tutkimushaastattelun käsikirja. Tampere: Vastapaino. Viitattu 23.5.2018.
- Katz, M. 2004. Capturing sound: How technology has changed music. Berkeley, University of California Press.
- Isopuro, J. 2018. Sir Rogerin Beethoven on terävää, puhdasta ja leppoisaa. Konserttiarvostelu Helsingin Sanomissa 25.1.2018. Viitattu 28.4.2019
- Lankovsky, M. & Yankelevich, Y. 2016. The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich. New York: Oxford University Press.
- Louhivuori, S. 1998. Viulupedagogiikan vaiheet: Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto.
- Mozart, L. 1986. A treatise on the fundamental principles of violin playing. Oxford: Oxford University Press.
- Neumann, F. 2011. The Vibrato Controversy. Julkaisussa Baroque music. Toim. Walls, P. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate.
- Moens-Haenen, G. (2001). Vibrato. Oxford Music Online. Viitattu 18.4.2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287>.

- Silvela, Z. 2001. A new history of violin playing: The vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery. Universal-Publishers.
https://books.google.fi/books?hl=fi&lr=&id=gXqBVbWm6tkC&oi=fnd&pg=PR12&dq=new+history+of+violin+playing&ots=K2rjBEQ-6B&sig=euzcsN8pR0rm5pOhZufLjj3kRTM&redir_esc=y#v=onepage&q=new%20history%20of%20violin%20playing&f=false.
- Spohr, L. 1878. Violin school. London: Boosey & Co. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/330999>
- Stowell, R. 2001. The early violin and viola: A practical guide. Cambridge: Cambridge University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/jypoly-ebooks/detail.action?docID=201743>.
- Tarling, J. 2001. Baroque string playing: For ingenious learners. St Albans: Corda Music.
- Tuomi, J., Sarajärvi, A. 2018. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Liitteet

Liite 1 Haastattelujen kysymysrunko

1. Vibraton rooli ja merkitys tunteiden ilmaisussa eri aikakausina
 - Vibrato barokkimusiikissa (1600–1750)
 - Millainen on vibraton rooli barokkimusiikissa?
 - Eräissä lähteissä on esitetty, että barokkimusiikissa vibrato voi olla spontaania sekä pienenä ja vähäeleisenä jatkuvaa. Mitä mieltä olet tästä väitteestä?
 - Barokin ajan vibratoa käsittelevissä lähteissä nousi esiin, että viulun tehtävä on imitoida lauluääntä. Minkälaisia ajatuksia se herättää sinussa?
 - Millaisia tunnetiloja nämä nuottiesimerkit ilmentävät ja miten se näkyy vibratossa? (Esimerkkinuotteja barokista)
 - Onko barokin tyylin mukaisella ja nykyaikaisella vibraton käytöllä eroa barokkimusiikissa?
 - Klassismi (1730-1820)
 - Millainen on vibraton rooli klassismissa?
 - Miten vibraton käyttö on muuttunut barokkimusiikista?
 - Millaisia tunnetiloja nämä nuottiesimerkit ilmentävät ja miten se näkyy vibratossa? (Esimerkkejä klassismissa, vertaa tarvittaessa esim. Bachin tai Händelin nuottiesimerkkeihin)
 - Onko klassismin tyylin mukaisella ja nykyaikaisella vibraton käytöllä eroa?

- Romantiikka (noin 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle)
 - Millainen on vibraton rooli romantiikan ajan musiikissa?
 - Miten vibraton käyttö on muuttunut klassismista?
 - Mitä mieltä olet portamenton käytöstä romantiikan musiikissa?
 - Millaisia tunnetiloja nämä nuottiesimerkit ilmentävät ja miten se näkyy vibratossa? (Esimerkinuotteja romantiikasta)
 - Onko romantiikan tyylin mukaisella ja nykyaikaisella vibraton käytöllä eroa?

- 1900-luvulta nykypäivään
 - Millainen rooli vibratolla on 1900-luvun musiikissa?
 - Tuleeko mieleesi joitain vibraton erityispiirteitä impressionismin tai ekspressionismin musiikkiin liittyen (ilmaisussa)?
 - Onko vibraton käyttöön tulkinnassa tullut jotain uutta viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana?

2. Vibraton käyttö ja merkintä eri aikakausina

- Barokki

- Satunnainen koriste?/ Millaisissa paikoissa käyttäisit?
- Mitä vibraton merkintätapoja on barokkimusiikissa (tarvittaessa mainitse aaltoviiva)?
- Barokkiviulu ja -jousi eroavat melko paljon nykyaikaisesta viulusta. Pitäisikö tämä rakenne-ero huomioida jotenkin vibraton käytössä?
- Millaisia vibraton muotoja kuuluu barokkiin?
 - Mitä vibratolajia suosit eniten? (käsivarsi-, ranne-, sormivibrato)
 - Onko niissä eroja ilmaisun kannalta?
- (Sopiiko barokkimusiikkiin jokin tietynlainen vibratotekniikka, kuten rannevibrato?)
- Voiko vibratoa mielestäsi käyttää orkesterimusiikissa? (Minna Kangas)
 - Vaikuttaako orkesterin koko?
 - Vaikuttaako stemmojen erilaisuus?
- Tuleeko jotain muuta mieleen?

- Klassismi

- Onko käytön runsaudessa eroa barokkimusiikkiin?
- Onko vibrato koristeen asemassa?
- Mitä mieltä olet Francesco Geminianin kehotuksesta käyttää vibratoa aina kun mahdollista?
- Mannheimin koulukunnassa alettiin 1700-luvulla käyttää jousivibratoa yhtenä vibratolajina. Mitä ajatuksia jousivibraton käyttö herättää?
- Millaisia vibraton muotoja kuuluu klassismiin?
 - Mitä vibratolajia suosit eniten? (käsivarsi-, ranne-, sormivibrato)
 - Onko niissä eroja ilmaisun kannalta?
- Tuleeko jotain muuta mieleen?

- Romantiikka
 - Muun muassa Louis Spohr ja Pierre Baillot ohjeistivat säästelemään vibraton käyttöä esimerkiksi fraasien huipennuksiin. Pitäisikö vibratoa voida käyttää vapaasti esimerkiksi Felix Mendelssohnin tai Franz Schubertin teoksissa?
 - Entä myöhäisromantiikassa, kuten Johannes Brahmsin tai Max Bruchin teoksissa?
 - Millaisia vibraton muotoja kuuluu romantiikkaan?
 - Mitä vibratolajia suosit eniten? (käsivarsi-, ranne-, sormivibrato)
 - Onko niissä eroja ilmaisun kannalta?
 - Millaisiin kohtiin teosta vibrato yleisesti sopii?
 - Tuleeko jotain muuta mieleen?
 - Nykyaika
 - Tuleeko mieleesi joitain vibraton erityispiirteitä impressionismin tai ekspressionismin musiikkiin liittyen? (käytön määrän ja paikkojen suhteen)
 - Onko vibraton käyttöön tullut jotain uutta viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana?
3. Vibrato tulkinnan opetuksessa
- Voiko vibraton käyttöä ajatella mielestäsi tietoisesti (vai kumpuaako se täysin soittajasta itsestään?)
 - Voiko vibraton käyttöä tulkinnassa opettaa?